

**Os azulejos da Capela Doméstica do Noviciado de Arroios.  
Um estudo histórico e uma intervenção de conservação e restauro  
sobre a série de Santo Estanislau Kostka.**

**Ana Cristina Dias Amaro**

**Relatório de Estágio de  
Mestrado em História da Arte Moderna e da Expansão**

**Setembro 2018**

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História da Arte Moderna realizado sob a orientação científica do Professor Doutor Carlos Moura Louzeiro e do Doutor Alexandre Nobre Pais.

(Versão corrigida e melhorada após Defesa Pública)

## AGRADECIMENTOS

Ao concluir esta etapa da minha formação académica e profissional, quero agradecer a todos aqueles que de diferentes formas contribuíram para a minha aprendizagem e experiência de estágio.

Assim, expresso a minha gratidão aos meus orientadores Professor Doutor Carlos Moura e Doutor Alexandre Nobre Pais, pelo incentivo, confiança e preciosos ensinamentos que me passaram no decorrer do estágio e na execução do relatório.

No Museu Nacional do Azulejo, agradeço às técnicas do Departamento de Gestão de Coleções e Inventário do Museu, Mestre Graça Silva e Senhora D. Porfíria Formiga, pelo acolhimento na instituição e conhecimentos partilhados. No Departamento de Conservação e Restauro, à Doutora Lurdes Esteves, pelo seu apoio, ensinamentos e abertura de horizontes no que concerne às questões sobre esta matéria, e à minha colega de estágio Lara Macena pelo seu espírito de partilha.

Na Biblioteca da Brotéria, da Companhia de Jesus, à Senhora D. Ana Silva, do secretariado, pela sua disponibilidade, apoio e acompanhamento durante a investigação das fontes. E aos Padres Vasco Pinto de Magalhães e João Norton Matos, pelos seus preciosos esclarecimentos sobre a Instituição.

Na Biblioteca Van Pelt-Dietrich, pertencente à Universidade da Pensilvânia nos Estados Unidos da América, à Eri Mizukane, coordenadora dos serviços administrativos e de reprodução, por me ter facultado as gravuras do livro impresso de extrema raridade, *Cultus Sancti Francisci Xaverii Soc. Jesu. Japoniæ, & Indiarum Apostoli*.

À minha amiga Rita Gonzaga, pelo seu apoio e pelas importantes correções textuais. E por fim, agradeço ao meu marido, Jorge Vieira, por todo o seu apoio, paciência e acompanhamento nos momentos difíceis e também de satisfação durante a concretização deste trabalho de investigação e de estágio.

**Os azulejos da Capela Doméstica do Noviciado de Arroios. Um estudo histórico e uma intervenção de conservação e restauro sobre a série de Santo Estanislau Kostka.**

**Relatório de Estágio de Mestrado em História da Arte Moderna e da Expansão.**

**Ana Cristina Dias Amaro**

**[RESUMO]**

O estágio desenvolvido no Museu Nacional do Azulejo (MNAz), entre 18 de Setembro de 2017 e 1 de Março de 2018, visou a aprendizagem dos métodos de conservação e restauro aplicados à azulejaria e o desenvolvimento da investigação histórica sobre um conjunto intervencionado – a série de Santo Estanislau Kostka da Companhia de Jesus. A série pertence ao revestimento produzido em meados do século XVIII para a capela doméstica do antigo Noviciado desta família religiosa e que fora depositada no Museu no ano 2000. Com efeito, o presente relatório dá conta da aprendizagem desses métodos e da investigação ali ocorrida durante os seis meses do estágio.

A estrutura do relatório reflete, inclusive, não uma divisão linear de cada uma dessas fases, mas antes a integração de todas elas no resultado final do estudo. Procurou-se assim, aliar a investigação histórica aos tratamentos de conservação e restauro segundo as metodologias inerentes aos respetivos domínios. A nossa organização temática resulta, portanto, dessa síntese, expondo, desta forma, as questões que a nosso ver se revelaram mais significantes para o conhecimento dos painéis de S. Estanislau Kostka.

**PALAVRAS-CHAVE:** Companhia de Jesus; Lisboa; Noviciado; Arroios; Santo Estanislau Kostka; Azulejaria do XVIII; Conservação e Restauro; Cripto-História da Arte.

**The tiles of the Domestic Chapel of the Arroios Novitiate. A historical study and a conservation and restoration intervention on the series of Saint Stanislaus Kostka.**

**Report of Master's Degree in History of Modern Art and Expansion.**

**Ana Cristina Dias Amaro**

**[ABSTRACT]**

The stage developed at the National Tile Museum (MNAz), between September 18, 2017 and March 1, 2018, aimed to learn the methods of conservation and restoration applied to tiles and the development of historical research on an intervened set - the series of St. Stanislaus Kostka of the Society of Jesus. The series belongs to the cladding produced in the middle of the eighteenth century for the domestic chapel of the former Novitiate of this religious family which had been deposited in the Museum in the year 2000. This report gives us an account of the learning of these methods and the research that took place during the six months of the internship.

The report structure also reflects not a linear division of each of these phases, but rather the integration of all of them into the final outcome of the study. The aim was to combine historical research with conservation and restoration treatments according to the methodologies inherent to the respective domains. Our thematic organization results, therefore, from this synthesis, thus exposing the issues that in our view have proved most significant for the knowledge of S. Estanislau Kostka's tile panels.

**KEYWORDS:** Society of Jesus; Lisbon; Novitiate; Arroios; Saint Stanislaus Kostka; tiles from 18<sup>th</sup>; Conservation and Restoration; Crypto-History of Art.

## INDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>10</b>
<b>1. O NOVICIADO DAS MISSÕES DA ÍNDIA EM ARROIOS .....</b>	<b>13</b>
1.1 Contextualização histórica do Noviciado da Companhia de Jesus.....	13
<b>2. A ICONOGRAFIA DE S. ESTANISLAU KOSTKA .....</b>	<b>18</b>
2.1. A iconografia e os seus fundamentos.....	18
2.2. A série e os livros de Paul Zetl .....	29
2.3. O programa iconográfico e iconológico da Capela doméstica do Noviciado.....	38
<b>3. A SÉRIE SOBRE S. ESTANISLAU KOSTKA .....</b>	<b>42</b>
3.1. Inserção da série na azulejaria da Grande Produção Joanina .....	42
3.2. Os métodos de trabalho de uma oficina ainda desconhecida .....	45
3.3. Transposição da gravura para o azulejo .....	51
<b>4. A CAPELA DOMÉSTICA DO NOVICIADO DE ARROIOS.....</b>	<b>54</b>
4.1. Alterações no revestimento e o espaço: as obras na capela doméstica .....	54
4.2. A obra de arte total ou um exemplo do bel composto .....	58
<b>5. PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO.....</b>	<b>60</b>
5.1. Considerações gerais sobre o estado de conservação dos painéis.....	60
5.2. O Tratamento de Conservação e Restauro.....	61
5.3. Marcação no tardoiz .....	66
5.4. Marcas de levantamento .....	68
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>72</b>
<b>FONTES MANUSCRITAS.....</b>	<b>75</b>
<b>FONTES IMPRESSAS .....</b>	<b>79</b>

<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>90</b>
<b>WEBGRAFIA .....</b>	<b>102</b>
<b>ANEXOS.....</b>	<b>109</b>

## LISTA DE ABREVIATURAS

à dir. – à direita;	IHRU – Instituto da Habitação e da Reabilitação Urbana;
à esq. – à esquerda;	J.C. – Junta da Inconfidência;
AHTC – Arquivo Histórico Tribunal de Contas;	liv. – livro; / livs. – livros;
ANTT – Arquivo Nacional da Torre do Tombo;	mç. – maço;
atrib. – atribuído / atribuição;	MNAA – Museu Nacional de Arte Antiga;
az – azulejo;	MNAz – Museu Nacional do Azulejo;
BNP – Biblioteca Nacional de Portugal;	p. – página; / pp. – páginas;
Bibli. – Biblioteca;	S. – Santo ou São;
Const. – Constituição da Companhia de Jesus; / Consts. – Constituições;	s.a. – sem autor;
D. – Dona;	s.n. – sem edição;
Dr. – Doutor;	s.d. – sem data;
DGEMN – Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais;	S. J. – Companhia de Jesus;
Fr. – Frei;	Vol – volume;
	1x – uma vez;





# INTRODUÇÃO

O nosso estágio curricular do Mestrado em História da Arte, com especialização em História da Arte Moderna e da Expansão, realizou-se no Museu Nacional do Azulejo entre Setembro de 2017 e Março de 2018, com a duração de 800 horas e sob a orientação do Doutor Alexandre Nobre Pais, historiador e conservador do referido museu e do Professor Doutor Carlos Moura, docente do Departamento de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Integrado no projeto interdisciplinar “Devolver ao Olhar”, o estágio teve como objetivo o estudo histórico e o tratamento de conservação e restauro de uma série de azulejos, datável de 1740, sobre S. Estanislau Kostka, proveniente do antigo Noviciado de Arroios da Companhia de Jesus. Esta série fazia parte integrante do programa azulejar da capela doméstica, composto por doze cenas, das quais seis se referem ainda a S. Francisco Xavier. Patrono dos noviços e estudantes, o primeiro apresenta-se como modelo de perfeição para estes, enquanto o segundo assume o papel de patrono das missões, da propagação da fé e da Índia, missionário por excelência da Companhia de Jesus e seu cofundador, além de orago do Noviciado das Missões da Índia.

O estudo histórico incidiu na análise estilística e na compreensão iconográfica dos painéis da série de Estanislau, bem como a sua inserção na azulejaria coeva. Para desenvolver esta abordagem, recorreremos a diversas fontes, nomeadamente, as Constituições jesuítas e algumas obras literárias e visuais sobre o Santo, com a finalidade de perceber como ele era visto e recebido pelos membros da sua Companhia. As opções de leitura seguiram dois critérios: primeiro, compreender pelos autores das principais hagiografias do Santo no século XIX (Edward Healey Thompson (1875), Francis Goldie S.J. (1893) e Michel S.J. (1898)) quais as fontes contemporâneas sobre a sua figura. O segundo critério baseou-se na correspondência destes autores com os livros provenientes dos catálogos das bibliotecas jesuítas conservados na *Clavis Bibliothecarum* e na Biblioteca Nacional de Portugal. Deles, destacam-se principalmente o italiano Daniello Bartoli S.J. (1670), de que usamos a tradução portuguesa de 1896, uma espécie de livro de bolso resumindo a obra original que era em dois volumes e, pontualmente, a obra do espanhol Joseph Cassani S.J. (1715). Haveria ainda que atender à vasta literatura sobre o Santo reunida na *Analecta Bollandiana*, vol. IX de 1890, que não tivemos possibilidade

de explorar dada a natureza deste trabalho de estágio. Na sermonária foram analisados o sermão sobre Estanislau, do Padre António Vieira (1674) e os sermões pregados durante as festas da canonização em São Roque, que ali tiveram lugar em 1728. No entanto, dos livros consultados na BNP sobre Estanislau, não foi possível distinguir quais os provenientes do Noviciado pois todos apresentam o mesmo carimbo da biblioteca pública.

Na pesquisa das fontes documentais sobre este revestimento azulejar deparamo-nos com algumas dificuldades. Primeiro, não foi possível localizar os documentos relativos à encomenda dos azulejos, refletindo o nosso estudo a informação retirada do objeto artístico enquanto documento. A ausência de referências na documentação consultada, em particular, na deste noviciado da Lusitânia (1705-1759) conservados no Archivum Romanum Societatis Iesu, nos documentos do Tribunal de Contas sobre a arrematação dos bens dos jesuítas em 1760 e no inventário dos bens de 1859 da Ordem das freiras da Imaculada Conceição da Luz, desencadeado na sequência da extinção das ordens religiosas em 1834, damos conta da dificuldade de retirar dados significativos sobre a azulejaria que nos interessa. Para a qual contribuiu, ainda, a inexistência de uma planta rigorosa do Noviciado e a impossibilidade de visitá-lo. A compreensão do espaço desta capela só foi possível a partir de uma planta cedida pelo Doutor Alexandre Pais, realizada durante o levantamento dos painéis.

Este revestimento carecia de um estudo aprofundado, dado que sobre ele apenas dispúnhamos de algumas alusões nos trabalhos de J. M. Santos Simões (1979; 2010), Barros Veloso (1996; 2015), Nuno Vassalo e Silva (2006) e, mais recentemente, no catálogo da exposição *A Água no Azulejo Português do Século XVIII* (2014) que trata um dos painéis da série de S. Francisco Xavier. Em outras obras sobre diferentes matérias, ele é mencionado por Francisco Rodrigues (1950), Duarte Almeida e Duarte Belo (2007) e, mais recentemente Torres Olleta (2009). Sobre a iconografia de Estanislau não dispomos de muita bibliografia, à exceção do livro de Christina Jetter (2009) que se ocupa da relação do Santo com o teatro jesuíta.

O atual Museu Nacional do Azulejo localiza-se no antigo convento feminino da Ordem de Santa Clara em Xabregas. A sua fundação em 1509, deve-se à rainha D. Leonor (1458-1525) *a perfeitíssima*, tendo durado até à extinção das Ordens Religiosas em 1834. Alguns anos depois (1867) o Estado adquiriu o edifício visando a sua transformação em Asilo da Casa Pia, o que só aconteceu após a morte da última freira em 1872. Este projeto

implicou diversas obras, realizadas entre 1871 e 1899, inicialmente, sob a direção do arquiteto do Ministério das Obras Públicas José Maria Nepomuceno, e depois, do Condutor de Obras Públicas, Francisco Liberato Telles. A sua intervenção deu continuidade às orientações do antecessor, destinando uma parte do convento para o dito asilo e outra para um futuro museu composto pelo espólio do cenóbio que ficaria sob a tutela do Museu de Arte Antiga (MNAA), a partir de 1916. Foi na sequência da exposição dedicada a D. Leonor, em 1958, e com o apoio da Fundação Calouste Gulbenkian, que o Museu do Azulejo abriu ao público em 1965, graças ao empenhamento entusiástico do Eng.º J.M. dos Santos Simões, seu primeiro conservador, embora ainda funcionasse como secção do MNAA. Só em 1980 o Museu se tornou independente, pelo decreto 404/80, sendo o seu diretor o Dr. Rafael Salinas Calado, que o viria a inaugurar cinco anos depois.

O projeto “Devolver o Olhar” iniciou-se em 2009, na atual direção da Doutora Maria Antónia Pinto de Matos, e tem como finalidade conhecer e estudar o espólio reunido nas reservas do Museu, designadas como “Fundo Antigo”. O seu desenvolvimento foi financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia. O designado “Fundo Antigo”, associado ao surgimento da instituição, é composto pelos revestimentos depositados neste convento ao longo do século XIX e dos que vieram do MNAA em 1960, para além de outros de diversas proveniências.

No que concerne à estrutura do presente relatório, ele foi dividido em cinco capítulos, onde se discorre sobre a história do Noviciado e importância da encomenda deste programa azulejar, com iconografia dos dois santos, localizado na sua capela doméstica. O programa relacionava-se com a especificidade do Noviciado: formar missionários, daí a escolha dos episódios refletir a sua vida como exemplo a seguir, atitudes, posturas, condutas e virtudes que os noviços deveriam olhar como modelos de santidade da Companhia. Apesar do interesse deste programa, a nossa investigação focou-se nos painéis de S. Estanislau que foram alvo de intervenção durante o estágio, sendo os de S. Francisco Xavier apenas evocados, quando necessário, para o esclarecimento da iconografia e das obras da capela. Posteriormente, relacionou-se a série de S. Estanislau com o ciclo da Grande Produção Joanina e analisaram-se os métodos de trabalho utilizados pela oficina responsável da obra. Os capítulos finais sistematizam as considerações sobre a aplicação do tratamento de conservação e restauro e sobre o espaço da capela doméstica.

## 1. O NOVICIADO DAS MISSÕES DA ÍNDIA EM ARROIOS

### 1.1 Contextualização histórica do Noviciado da Companhia de Jesus

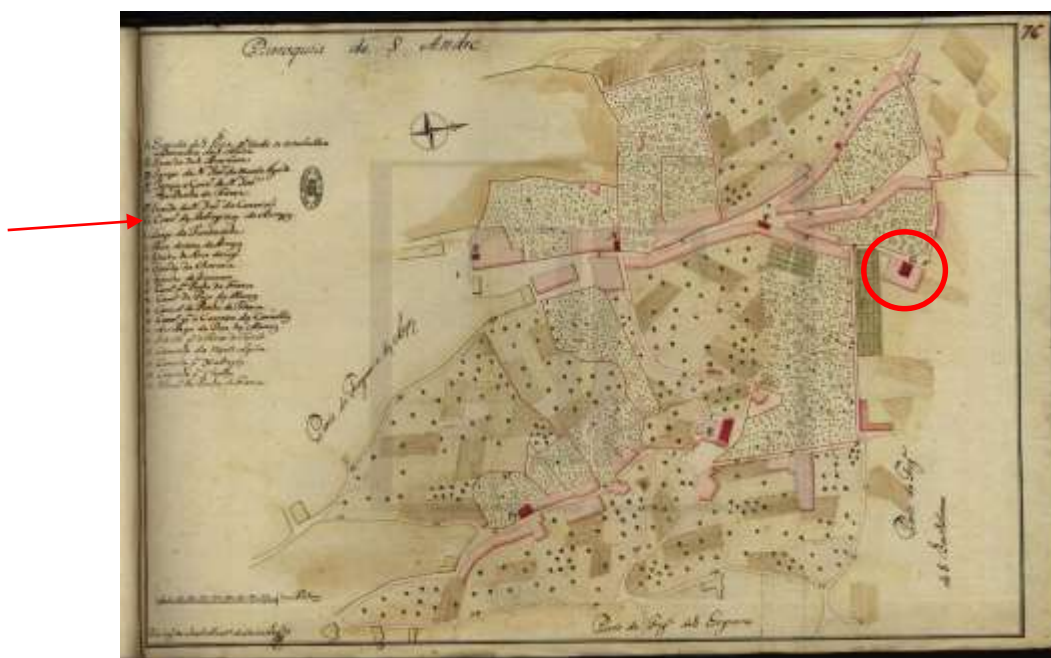


Fig.1 Livro das plantas das freguesias de Lisboa, 1756-68. ANTT. PT/TT/CF/153

O antigo Noviciado de Arroios, pertencente à Companhia de Jesus até à sua expulsão em 1759, localizava-se, segundo o *Livro das Plantas das Freguesias de Lisboa* produzido entre 1756 e 1768, na freguesia de Santo André (fig.1), assinalando-se nesse mapa com a letra G. Cedido depois para convento das freiras da Congregação de Nossa Senhora da Luz, o edifício conservou-se em razoáveis condições, não obstante os danos causados pelo grande terramoto 1755, não tendo sido significativos, enquanto que o convento das religiosas ficou arruinado (Fr. Conceição, 1818. p.57). O projeto realizara-se graças às dádivas legadas em testamento em 1698 por João Serrão, vigário geral do arcebispado, e ao dote da rainha D. Catarina de Bragança, aquando da fundação do Noviciado a 1 de outubro de 1705. A obra demoraria ainda mais trinta e cinco anos até a igreja ser inaugurada e nela entrarem os primeiros noviços. Para satisfazer os desejos dos dois patrocinadores, foi atribuído o orago de Nossa Senhora da Nazaré à Igreja e o de S. Francisco Xavier ao Noviciado. A rainha deixou estipulado que deveriam ser doze os noviços aqui educados, quatro para cada uma das Províncias de Goa, Malabar e China (Rodrigues, 1950, pp.165-166).

O desejo desta fundação consolidara-se a 13 de fevereiro de 1690, após os desentendimentos anteriores entre o Padre Francisco Sarmiento, na altura Procurador das Missões da Índia e também antigo missionário, e o Provincial e os reitores dos colégios de Coimbra e Évora, relativamente à escolha dos noviços missionários vindos desses colégios. A solução encontrada foi, então, a de instalar em Lisboa o futuro Noviciado das Índias, especificamente para preparar os futuros missionários. A formação aí ministrada não era diferente da dos outros noviciados, mas só que direcionada para o objetivo. Tanto mais que a classificação tipológica do edifício, diretamente ligada ao ciclo de estudos aí ministrado, manteve-se inalterada.

O noviciado tinha a duração de dois anos, findos os quais os noviços professavam os quatro votos, sendo a partir desse momento admitidos na Companhia. Com efeito o ensino em questão consistia assim nos alicerces de toda a formação dos membros da Companhia, exigindo-se aos noviços a sua aprendizagem sólida: abnegação, humildade e virtudes cristãs (O' Neil e Domínguez, 2001, p.1488). Também era designado de segunda provação<sup>1</sup>, em consequência de seis provas de *Exame* que tinham que prestar para demonstrar o seu caráter e o que tinham assimilado da espiritualidade da Companhia.

As provas consistiam nos *Exercícios Espirituais*, no serviço em hospitais, em peregrinações de três dias mendigando, nos ofícios humildes, e dentro do Noviciado (edifício), no ensino da doutrina cristã, em pregar e em ouvir confissões. Apesar destas provas específicas, todo o quotidiano dos noviços era considerado prova. Até a própria abdicação dos bens era dispensável nesta fase, por se apresentarem estes como tentação que punha à prova a Virtude na Pobreza. Essa abdicação ocorria depois do noviciado e apenas sob a recomendação do Superior Geral. Todos os métodos ou provas descritas, assim como os aspetos mais elementares da vida dos noviços eram regulados, com proibições, deveres e horários, visando o seu crescimento espiritual.

Nesse sentido os momentos das refeições não eram só físicos, mas também espirituais, devendo ser acompanhados por leituras piedosas ou por exercícios sermonários [Const.251-52] para o proveito de todos. Para o efeito deviam falar “da abnegação de si mesmo, das virtudes e de toda a perfeição, e exortando-se a tudo isso, especialmente à união e à caridade fraterna [Const.280]” (Abranches, 1975, p.115). O intuito destes exercícios era o da mútua ajuda entre noviços, de modo a progredirem no

---

<sup>1</sup> Como acontece para a etapa formativa o edifício também se chamava Casa de Provação, *Domus Probatoris*, na sua expressão latina.

serviço divino, sendo o seu convívio por isso mesmo controlado. Também não podiam sair sozinhos da casa, nem contactar com o passado (amigos e família) [Const.246], pois o afeto dirigido ao próximo devia ser só espiritual, não podendo amar aos parentes mais que a Cristo [Const.64].

Além destas proibições, eles tinham o dever de se confessar e comungar cada oito dias, realizar o exame de consciência diariamente, ajudar na Missa [Const.261, 277] e evitar a ociosidade, estando sempre ocupados [Const.253]. Por fim deviam escolher uma das quatro vocações: professores, escolásticos ou de coadjutores temporais ou espirituais.

Todas as características mencionadas faziam da comunidade de noviços a mais externa e reclusa das que pertenciam à Companhia de Jesus. Logo, este tipo de vivência exigia um espaço fechado sobre si mesmo e de preferência separado dos colégios. A não ser que tal se revelasse impossível. Pode ver-se inclusivamente pela implantação das casas da Companhia na cidade de Lisboa que os noviciados preferiam zonas não urbanizadas (fig.2).

Dada a importância que os noviciados tinham na formação dos jesuítas instituiu-se, no decorrer da décima quarta Congregação, em 1565, que todas as províncias os deviam ter unidos ou separados. Contudo, foi só na Congregação de 1572 que a Província Lusitânia optou pela união, enquanto solução de emergência.



*Fig.2 Casas da Companhia de Jesus em Lisboa até 1759. Fonte: Garcia, 2014, p.128.*

O primeiro Noviciado surgiu em Coimbra, seguindo-se o de Évora, que fechou quatro vezes até 1705. Em Lisboa, funcionou em São Roque apenas até 1579, devido à sua grande pobreza e pelos dois surtos de peste que durante esse ano assolaram a cidade. Em 1597 iniciou-se a construção do Noviciado na Quinta de Campolide, interrompido para concretizar em definitivo o Noviciado do Monte Olivete, no sítio então denominado da Cotovia, com edifício independente e inaugurado em 1619.

Entretanto, durante o Generalato de Mucio Vitellesqui (1615-1645) começou a discutir-se qual o número de noviciados que deveria existir em cada província, um ou três. Em Portugal optou-se por concentrar os noviços em Lisboa, decisão alterada, logo em 1630, com o seu regresso aos antigos noviciados, Coimbra e Évora, por um período experimental de seis anos. A questão viria a concluir-se no ano de 1690, quando o procurador Padre Bento Lemos (1638-1700), confessor da Rainha D. Catarina de Bragança, pediu ao Geral Tirso Gonçalves (1687-1705) a continuidade dos noviciados nos respetivos colégios, mantendo-se assim, os três já referidos (Cassani e Franco, 1714, fl. 20-25; 741).

Estas casas, segundo a *Fórmula do Instituto*, assim como os colégios, eram as únicas que podiam ter “rendas, frutos ou propriedades [próprias], para serem aplicados ao uso e necessidades dos Estudantes” (Abranches, 1975. p.26). Além desta particularidade, as duas instituições partilhavam ainda o mesmo tipo de estrutura arquitetónica, por conta da função pedagógica afim. Não obstante, os modelos dos primeiros noviciados foram o de Santo Andre al Quirinal em Roma e o de Coimbra (Page, 2013.p.22, Franco, 1719, p.4), separado<sup>2</sup>. Tendo, no entanto, este último, sido transferido para o primeiro piso do Colégio quando reabriu em 1630. Note-se que estas estruturas arquitetónicas desenvolviam-se em torno de um pátio, estando em articulação com a igreja (figs.3-4) ou, como acontece no Noviciado da Cotovia (fig.5), tinham o seu eixo central alinhado com o templo (Oliveira, 2014. p.52-53).

Arroios era assim um exemplo da aplicação do *Modo Nostro*, tratando-se de um edifício com pátio, cozinha, refeitório, portaria, livraria, igreja e vários cubículos para alunos e padres. Junto destes, no segundo piso, ficava um dos espaços mais enfáticos da comunidade – a capela doméstica, ou capela interior – dedicada a Nossa Senhora da Conceição (Inventário de Extinção do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz

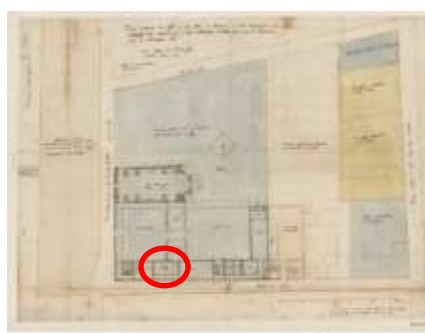
---

<sup>2</sup> O Noviciado de Coimbra tinha ligação ao colégio através de uma ponte.



A Arroios de Lisboa, 1853-1928, caderno 1, [s. fl.]) e exclusiva para a comunidade dos padres quando incluída nos colégios. Era neste local que estes rezavam a ladainha de Nossa Senhora, praticavam a sua piedade individual e as cerimónias de profissão e renovação dos votos, celebradas durante a Páscoa e o Natal. Em suma, era um local solene com função equivalente à das salas capitulares nos mosteiros (Martins, 2014, p.128).

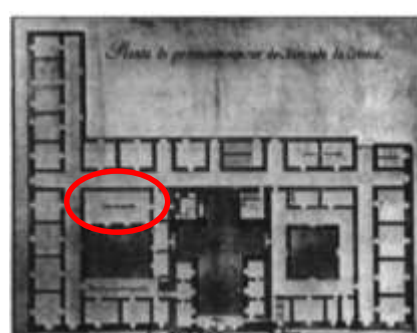
De acordo com o exposto acerca da importância dos noviciados e do ensino aí ministrado, bem como da vivência dos noviços e da capela doméstica, torna-se evidente que o significado da encomenda da série de S. Estanislau se relacionava com a função do edifício.




*Fig.3 Planta do Noviciado Jesuíta de Paris. Fr. Étienne Martellange. 1634. Fonte: BNF. N. Identificação: ark:/12148/btv1b84483510*



*Fig.4 Planta do Noviciado Jesuíta de Paris. Fr. Étienne Martellange. 1714. Fonte: BNF. N. de identificação ark:/12148/btv1b84483599*



*Fig.5 Noviciado da Cotovia Fonte: Oliveira, 2014 p.52.*

 Localização da Capela Doméstica.

## 2. A ICONOGRAFIA DE S. ESTANISLAU KOSTKA

### 2.1. A iconografia e os seus fundamentos

O escopo da hagiografia era e é descrever e demonstrar a biografia e as qualidades espirituais de uma determinada pessoa que, tendo sido canonizada, se apresenta como um santo à luz da doutrina católica. O que se pretendia com este tipo de discurso e a sua divulgação por escrito era, entre outros objetivos, mostrar aos fiéis um exemplo de vida e da procura da salvação, baseado na crença de que através da imitação da vida de Cristo eles podiam atingi-la. Por conseguinte, os livros das vidas dos santos ao conterem as suas experiências espirituais funcionavam como instruções para os devotos nesse caminho de edificação espiritual. Com ou sem ilustrações, os livros (*vitas* e retratos no frontispício) divulgavam o perfil destas figuras e fomentavam o seu culto, subentendendo-se assim que a iconografia estava intimamente com ele relacionada. Importa por isso lembrar algumas diretrizes que regulavam os dois aspetos, ratificadas no Concílio de Trento (1545-1563) e em época subsequente, que nos permitem entender o culto de Estanislau e a sua iconografia.

Tem especial interesse para a iconografia a sessão XXV do Concílio, onde foram apontados os preceitos sobre a iconografia sacra: com funções didáticas, devendo suscitar a piedade, seguir os costumes da Igreja e respeitar a iconografia autorizada. Desta forma, os santos só podiam ter auréola após a canonização e esta devia ser distinta da de Cristo. E os pintores deveriam ainda ler as suas hagiografias para conhecerem as suas virtudes. A própria colocação de imagens nas igrejas devia ser autorizada pelo bispo, que também fiscalizava o seu decoro (decência) durante as visitas (Ferreira-Alves, 1995, pp.60-61). Além disso, também ficava sob a sua responsabilidade confirmar a autorização dada pela Santa Sé para a impressão de livros com as suas vidas.

No pontificado de Urbano VIII, por exemplo foram publicadas em 1642 normas restritivas sobre esta matéria, bem representativas das ideias em vigor no período da Contra Reforma. De acordo com a primeira dessas normas, não se podia prestar culto público a quem não fosse reconhecido oficialmente como santo e de acordo com a segunda, definida em 1634, a beatificação não podia ocorrer sem que passassem cinquenta anos sobre a morte do candidato (Urbano, 2016, p. 167-170).

No que diz respeito a S. Estanislau, a sua beatificação teve lugar apenas 36 anos, após a morte, o que se compreende por ter sido anterior à publicação desses decretos. Ele

morreu em 1568 e foi beatificado a 17 de fevereiro de 1604, todavia, o seu culto só se desenvolveu após a beatificação do fundador da Companhia em 1609 (Martins, 2004, p.114). No entanto, podemos aferir da importância do seu culto, em termos do número de confrarias com a sua evocação existentes nos colégios da Província da Lusitânia, que o situam em quinto lugar (Martins, 2004, p.116). Não é por isso de estranhar que o número de obras impressas e visuais sobre ele seja inferior, por exemplo, às de S. Francisco Xavier ou de S. Inácio de Loiola. Por outro lado, a veneração de S. Estanislau parece ter sido mais corrente nos países da Europa Central, em que algumas cidades o tiveram como patrono, do que em outras paragens do Mundo Católico.



*Fig.6 S. Francis Xavier. Raphael Sadeler I. Gravura. Munique. The Illustrated Bartsch, n.º 291.*



*Fig.7 Blessed S. Stanislaus Kostka. Raphael Sadeler I. Gravura. Munique. The Illustrated Bartsch, n.º 305*



*Fig.8 Blessed S. Francis Xavier. Justus Sadeler. Gravura. Wolfegg. The Illustrated Bartsch, n.º 222*



*Fig.9 Blessed S. Stanislas Kostka. Desenhador e gravador Justus Sadeler. Gravura. Dp.1604. Wolfegg. The Illustrated Bartsch., n.º 248S2.*

Se era um santo pouco cultuado nas Confrarias da Companhia, externamente ainda era menos conhecido. Situação em parte motivada pelo facto da Companhia ser recente em relação a outras famílias religiosas. Este facto também afetou o culto de S. Inácio e de S. Francisco Xavier, ainda que em proporção diferente, já que eram mais conhecidos. Contudo, eles não atingiram a magnitude de outros santos de ordens mais antigas<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> O número de gravuras existente no *The Illustrated of Bartsch* sobre estes três santos reflete isso mesmo. Sobre S. Francisco Xavier e S. Estanislau (figs.6-9) encontramos neste estudo apenas um modelo para cada um, repetido por um dos descendentes da família Sadeler, ao passo que para outras figuras imensamente cultuadas, desde a Idade Média, como S. António e S. Francisco de Assis, são inúmeros os exemplos ali reproduzidos. Estas gravuras demonstram a continuidade do modelo. Raphael Sadeler I executou em Munique uma gravura de cada um dos dois, o S. Francisco Xavier (n.º291) e o S. Estanislau Kostka (n.º305), além de outra com os quatro Santos da Companhia em torno de Cristo, impressa em Dresden (n.º308) (Ramaix e West, 2012, p.146-147;156-157;159). Justo Sadeler realizou uma gravura de S. Francisco Xavier em Wolfegg (n.º221) e três iguais de S. Estanislau (n.º248; .248 S1;.248 S2) (Ramaix e West, 2014b, pp.38-39; 70-71).



Fig.10 S. Estanislau Fig.11 S. Estanislau Kostka Fig.12 A Virgem aparece a S. Estanislau, ciclo de S. Estanislau  
Kostka. Domingos da Cunha. 1630. Óleo XVIII. Óleo sobre tela. Museu Grão Vasco.  
recebendo a Comunhão. s.a. Kostka. s.a. 1625. Óleo sobre tela. Museu  
sobre tela. Igreja de São Roque.

Em Portugal, foram executadas três telas alusivas ao Santo, aparentemente descontextualizadas de qualquer ciclo pictórico. Uma no altar-mor da Igreja de São Roque (fig.10), da autoria de Domingos da Cunha, o Cabrinha (1598-1644†), de cerca de 1630. Outra, no colégio dos Jesuítas do Funchal, nos espaldares da sacristia, representando Estanislau a receber a comunhão acompanhado por Santa Bárbara (Sobral, 2004a, p.66-67) e uma última no Museu Grão Vasco em que a comunhão é administrada apenas por anjos (fig.11). No Museu Machado de Castro também existe um ciclo<sup>4</sup> constituído por oito telas (fig.12), de autoria desconhecida e de cerca de 1625, com os episódios seguintes: A visão do cão raivoso, A comunhão a S. Estanislau com Santa Bárbara, Nossa Senhora entregando o Menino a S. Estanislau, A fuga de Viena para Augsburg, S. Estanislau recebendo o hábito<sup>5</sup>, S. Estanislau renunciando a data da sua morte e mais duas cenas representando milagres cronologicamente mais recentes. Tratam-se de S. Estanislau conduzindo os Polacos à vitória de Choczyn contra os Turcos e a outra do Santo protegendo a cidade de Leópolis do incêndio, (cidade ucraniana de Luiv na época pertencente à Polónia), ocorrido em 27 de agosto de 1623. Estas telas configuram um dos dois ciclos pictóricos conhecidos até ao momento, sendo outro o de Andrea Pozzo que voltaremos a referir adiante. No que diz respeito à imaginária devocional são conhecidas duas imagens, uma também na Igreja de São Roque, do período seiscentista, e a outra

<sup>4</sup> Segundo Luis de Moura Sobral (2004a) estas obras encontram-se atualmente depositadas nas reservas do Museu, desconhecendo-se a sua proveniência. Contudo, o historiador supõe que pertenceriam ao espólio do antigo colégio das Onze Mil Virgens, da Companhia de Jesus em Coimbra.

<sup>5</sup> Não se conhece esta tela, mas é possível que se trate antes da cena em que S. Estanislau é admitido na Companhia.

incorporada num retábulo de 1703 pertencente à Igreja do antigo Colégio de Nossa Senhora da Conceição, em Santarém. Além destas imagens temos ainda na Biblioteca Nacional de Portugal seis retratos em gravura e outro incluído no livro *Coroa Esmaltada*<sup>6</sup> impresso em Nápoles, em 1720, por Francisco Rixarde. Na realidade trata-se de uma novena de autoria desconhecida sobre as virtudes do Santo, simbolizadas pelas pedras preciosas da coroa imaginada com que é descrito.

Como se verificou, não existem muitas imagens do Santo no País, mas isso não descarta a possibilidade de terem existido mais. No entanto, é provável ter sido a literatura o setor com maior impacto na construção da sua imagética, já que sobre ele podemos encontrar um total de cerca de vinte cinco livros na BNP. O número de dados recolhidos supõe, a nosso ver, que a devoção de S. Estanislau era incipiente no Reino. No entanto, a existência de apenas um livro na BNP com uma imagem não é de estranhar já que na sua hagiografia geral existem numerosos volumes sem qualquer representação icónica ou apenas com um retrato. Dos livros de emblemas temos três, dos quais dois são de Paul Zetl S.J. (1715 e 1727) e o outro de Gabriel Henvenesi S.J. (1690).

Nos índices das livrarias da Companhia em Portugal encontrámos os livros de François Sacchini (1609), Daniello Bartoli (1670, 1681) e Joseph Cassani (1715), os sermões pregados em 1674 pelo Geral Oliva Gian Paolo e pelo Padre Antonio Vieira, na Igreja de Santo André de Monte Cavallo em Roma e, por último, a *Relação das Festas de São Roque* (1728). Os três primeiros autores elaboraram algumas das principais hagiografias impressas, concebidas com uma finalidade devocional e cultural, além do propósito de divulgar o conhecimento do novo Santo. No entanto, qualquer um destes biógrafos nunca privou com ele, baseando-se as suas narrativas no único que realmente o conheceu, o seu mestre de noviços no Quirinal, o Padre Giulio Fatio. O seu relato – *Stanislai Kostka beata mors et elogium*, de 1568<sup>7</sup>, foi redigido meses após a morte do Santo e enviado a todas as casas jesuítas com o intuito de divulgar o sucedido, acabando por indiretamente funcionar como a sua primeira fonte propagandística.

No que toca ao sermão do Padre António Vieira e à *Relação das Festas de São Roque* é nos dada uma ideia geral da visão simultânea que os diversos religiosos tinham

---

<sup>6</sup> De que o título completo é o seguinte: *Cora Esmaltada de 10 preciosas pedras, symbolos das virtudes, com que Deos ornou o B. Estanislao Kostka da Companhia de Jesu; e grata memoria dos 10 meses que o santo viveo na companhia.*

<sup>7</sup> Não tivemos oportunidade de conhecer diretamente este texto, tendo recolhido notícia da sua existência em Knapp. É. e Tüskés, G. (2003, p.194).

sobre Estanislau, transmitida à população através da caracterização da sua santidade; especialmente os sermões constantes na *Relação das Festas*. Todavia, estes, ao incidirem sobre as qualidades do Santo e não sobre o seu percurso de vida, como acontece no sermão de Vieira, não permitem resumir a sua existência. É por esta particularidade que o sermão de Vieira é mais interessante para compreender a iconografia em Arroios, tendo sido por esse motivo tratado em particular no capítulo dedicado a esta matéria.

Retomando o conteúdo dos sermões da *Relação das festas de São Roque*, Frei Manuel Figueiredo (1728, p.37-59) utilizou no seu a metáfora do corpo, para se referir a Estanislau como um dos dedos de Deus. O Santo fazia assim parte da mão da Companhia, considerada por sua vez, um dos braços da Igreja, sobressaindo pelas virtudes da castidade, pureza, modéstia e, mais ainda, pelo candor da inocência que o levava, por vezes, ao desmaio. O *Sermão ou Problema Panegyrico* de Frei Tomás de Sousa (1728, p.60-85) refere-se ao serviço a Deus mediante a analogia da Última Ceia. Segundo ele, Deus põe a mesa aos seus servos que assim são duplamente glorificados, na mesa de Cristo no Céu e na terra, quando elevados ao altar pela Igreja. Já no sermão do Padre Joseph Loreto (1728, p.85-107), a metáfora utilizada foi a do mito de Castor e Pólux para demonstrar que as virtudes que brilham em S. Estanislau não são as mesmas que em S. Luís Gonzaga e vice-versa, ainda que fossem considerados irmãos gémeos. As virtudes aclamadas de Estanislau foram, mais uma vez, a pureza, a castidade e a inocência que definiam as suas obras e a sua glória. O autor finaliza o sermão com a “expectativa” de que o culto de Estanislau venha a tornar-se universal com a canonização, já que, enquanto beato, tinha uma dimensão particular. Este conjunto de sermões expõe assim algumas das ideias-chave que constroem a imagética do Santo, embora só algumas tenham passado à iconografia.



Fig.13 Heilige S. Stanislaus Kostka. Philip Sadeler.1625. Gravura. Rijksmuseum.



Fig.14 S. Estanislau a receber a comunhão dos anjos. Impressor Hieronymus Wierix, Antuérpia, 1563-1619. Vem ainda mencionado o nome de Joachim de Buschere na gravura. Rijksmuseum.



Fig.15 S. Estanislau Kostka. Francisco Pacheco. 1639. Desenho. Biblioteca Nacional de Espanha.



Fig.16 Estanislau recebe a comunhão das mãos do anjo. Jan van Cleve (III), act. 1661-1716. Óleo sobre tela. Netherlands Institute for Art History (RDK).

Tais imagens foram construídas a partir de vários modelos ou tipos<sup>8</sup> iconográficos, propostos pela Companhia e relacionados com certos episódios da vida do Santo, significativos do ponto de vista moral e formulando, por conseguinte, diversos temas<sup>9</sup>. Entre eles a aparição de S. Estanislau vestido de noviço, com sotaina e cinto negro, em atitude estática e devocional.

No tema da Eucaristia existem três modelos. No primeiro o Santo, ainda beato, é representado sozinho frente ao altar, comungando, como se vê na gravura de 1625 da autoria de Philip Sadeler (c. 1600- act.1650) (fig.13). Esta imagem copia por sua vez a anterior gravura de Antoni Wierix III (c.1596-1624) que embora ainda não tivesse a representação de Santa Bárbara, já a referia na legenda “*Stanislao beatorum/Panis fert/ur Angelorum/ Comitante Barbara*” (D. A. McColl, s.d.<sup>10</sup>). Modelo de cópias sucessivas, esta imagem foi substituída no século XVII, pela que finalmente incluía a Santa acompanhando S. Estanislau. Tratou-se, com efeito, de uma fórmula de grande sucesso, como nos demonstra o exemplo da gravura de Hieronymus Wierix (1553-1619†), de cerca de 1563-1619 (fig.14). Variante mais simples e mais tardia, apenas com a presença dos

<sup>8</sup> Nesta exposição sobre os vários modelos iconográficos indicamos sempre o exemplo mais antigo que encontrámos, contudo salvaguardamos o facto de que podem existir outros anteriores que desconheçamos.

<sup>9</sup> Veja-se a tabela no anexo 1 – Iconografia de S. Estanislau, tematicamente agrupada e organizada por século.

<sup>10</sup> Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. *Ciro Ferri (Italian, Rome 1634 - 1689 Rome) Mystical Communion of Blessed Stanislas Kostka, ca. 1679 Black chalk on off-white laid paper, backed with Japanese paper.* Consultado 15 agosto 2018. Disponível em [http://www2.oberlin.edu/amam/Ferri\\_MysticalCommunion.htm#footnotes](http://www2.oberlin.edu/amam/Ferri_MysticalCommunion.htm#footnotes)



anjos, como a seguida no desenho de 1639 de Francisco Pacheco ou a pintura de Jan van Cleve (III) (act.1661-1716†) (figs.15-16). Os modelos com anjos são aqueles que vingaram na iconografia, porque refletiam a importância doutrinal que lhes era atribuída pelas ideias do Concílio Tridentino e também pela importância que o culto dos mesmos conheceu na Companhia a partir de 1608 (Bailey, 2009 p.54-55). O número de exemplos sobre os três modelos demonstra que esta temática eucarística foi mais divulgada no século XVII, treze exemplares, do que no seguinte, em que contamos apenas cinco.



*Fig.17 Aparição da Virgem a S. Estanislau. Carlo Maratta. 1687. Óleo sobre tela (?). Capela de S. Estanislau Kostka, S Andrea al Quirinal.*



*Fig.18 Beatus Stanislaus Kostka Polonus Soc.tis Iesu. Johann Friedrich Greuter. 1619. Gravura. British Museum.*



*Fig.19 S. Stanislaus Kostka, Alexander Voet I. 1628. Gravura. British Museum.*

Outro tema com grande importância na imagética do Santo é a Aparição da Virgem, inserida nas visões e momentos místicos, simbolizando assim o encontro entre o Homem e o Divino. A Virgem, de que era grande devoto, teve importância especial na sua vida, atribuindo-lhe mesmo duas aparições. Esta temática foi a mais divulgada, com cerca de vinte e oito exemplares e com dois modelos. No primeiro a Virgem oferece o Menino a S. Estanislau e no segundo ele já o tem nos braços. Estes dois momentos têm significados diferentes, conforme se compreende após a leitura de Vieira. Ou seja, no primeiro a Virgem aceita S. Estanislau como seu filho e, no segundo, o Santo torna-se irmão de Cristo. Configurando assim dois modelos, para o primeiro temos como arquétipo a pintura de Carlo Maratta (1625-1713†) (fig.17) realizada em 1687 (Jöckle, 1995, p.414; Hood, 1997. p.26-49) para o Noviciado do Quirinal, depois amplamente divulgada em gravura. Contudo, o mesmo não acontece para o segundo modelo, sobre o qual apenas podemos reportar a gravura impressa por Johann Friedrich Greuter (1590-1662†) em 1619 (fig.18). Atente-se que esse facto não lhe minimizou a importância, já que se tornou a principal iconografia do Santo, certamente devido ao simbolismo assinalado por Vieira. Inclusive, o modelo foi sintetizado no retrato do Santo com o Menino, tornando-se assim



Cristo um dos seus atributos, como mostra a gravura, de 1628, de Alexander Voet I (1608-1689†) (fig.19).

Ainda que só adiante nos debrucemos em concreto sobre a retratística, não podíamos deixar de falar na sua relação com este modelo, cujo objetivo era *docere*, *delectare* e *movere* quem o contemplava. Tratando-se, portanto, do mais emblemático dos modelos, ele aparece na escultura devocional, nas fachadas de igrejas, em desenhos e em retábulos. Sendo que o único tema que se lhe comparou, em termos de circulação, foi o da Visão da Virgem aos santos Estanislau e Gonzaga (figs.20-21), como se confirma a partir do número de exemplos existentes no século XVIII. Imagens nas quais S. Estanislau aparece representado segundo um dos dois referidos momentos elogiados por Vieira.



Fig.20 O Espírito Santo, os Anjos, a Virgem e os Santos, Estanislau Kostka, Luís Gonzaga e Francisco de Borgia. Antonio Balestra. 1666-1740. Óleo sobre tela (?). Museu Nacional de Arte. Galeria Nacional da Dinamarca. SMK.



Fig.21 A Virgem com S. Estanislau Kostka e S. Luís Gonzaga. Giuseppe Maria Crespi. 1726-1740. Óleo sobre tela. Galeria Nacional de Parma.



Fig.22 Santo André Avelino. Giovanni Battista Piazzetta. 1712-1754. Óleo sobre tela. The Holburne Museum. Londres.

Além de S. Luís Gonzaga, S. Estanislau também foi representado, ainda que menos vezes, com outros membros da Companhia, S. Francisco Xavier e S. Francisco de Borgia. Fora da sua família religiosa, apenas encontrámos uma pintura dele com Santo André Avelino, da Ordem dos Teatinos (fig.22), e uma aguarela de Pietro Antonio Novelli, com um Bispo não identificado, de veneração a Nossa Senhora do Loreto (fig.23).



Fig.23 Bispo Santo adorando a Nossa Senhora do Loreto. Pietro Antonio Novelli. 1729-1804. Aguarela. Leiloeira Christies. Londres.



Fig.24 S. Estanislau Kostka. s.a. 1605. Igreja de Santo Andre al Quirinal. Roma.



Fig.25 S. Stanislaus Kostka, Peregrinan. Diego Castelles. 1727-1736. Estampa. Gabinete de Estampas do Museu Municipal de Madrid.

Na retratística do Santo, temos os retratos feitos em vida e os imaginados, mas os que importam neste estudo são os primeiros, por constituírem o modelo oficial e pela sua influência histórica. Somam um total de três (Hood, 1997-1980, p.36), dos quais apenas um sobreviveu: o do Noviciado de Santo Andre al Quirinal (fig.24).

Localizado por cima do altar memorativo no quarto do Santo, este retrato foi encomendado por um grupo de polacos nobres um ano após a sua beatificação, em 1604 e teve duas mil cópias de divulgação (Bailey, 2009, p. 57). Além disso inspirou, o monumento fúnebre de Pierre Legros, o Jovem (1629-1719†) ( Hood, 1997-1980, p.36) e também, certamente, os retratos em Sante Marie-des-Champs de Tolouse (Michel, 1898, p.103), o gravado de Jan Aleksander Gorczyn (1618-1694†) <sup>11</sup> e, por fim, o retrato do frontispício da *Philosophia sacra*. Este livro da autoria de Paul Zetl (1680-1740†) e datado de 1715, reveste-se para nós da maior importância por se tratar, como veremos adiante, da fonte iconográfica dos azulejos de Arroios. Tratando-se, portanto, do seu retrato canónico, o Santo apresenta-se em meio-corpo, contemplativo e em oração enquanto recebe a comunhão dos anjos. Por outro lado, existem outros retratos imaginados que circulavam em gravuras avulsas onde é representado com uma cruz, um lírio ou com o Menino.

Outros modelos iconográficos menos divulgados são o do Martírio, o de Peregrino e em Glória. O primeiro refere-se às agressões infligidas por seu irmão devido à sua devoção e prática católicas. Já o segundo, depois desses suplícios, está ligado à história

<sup>11</sup> “Sepulchrum Beati Stanislai Kostka Soc.Iesu A Natione Polona Romae in Templo S. Andreae Erectum Anno MDCV (...)”, do qual existem duas cópias no Museu Nacional da Cracóvia.

da Fuga de Viena e, em particular, ao seu salvamento pelo companheiro de viagem, identificado com o anjo protetor como na história de Tobias. Tal episódio, além de se tratar duma fuga, era simultaneamente uma peregrinação, mas a única imagem em que o Santo aparece com o bordão é na estampa de Diego Castelles de 1727-1736 (fig.25).



Fig.26 Espancamento de S. Estanislau, respetivamente a tela de Andrea Pozzo e as gravuras de Giacomo Zoboli e do livro de Paul Zetl.

Fig.27 Salvamento de S. Estanislau pelo anjo, respetivamente a tela de Andrea Pozzo e as gravuras de Giacomo Zoboli e do livro de Paul Zetl.

As primeiras representações, não só a desta temática, mas também sobre o Martírio (figs.26-27), surgiram pela primeira vez no ciclo pintado por Andrea Pozzo, entre 1682-1699, para o Noviciado do Quirinal. E as mesmas cenas foram a fonte dos temas correspondentes quer no álbum *Sanctorum Aloysii Gonzagae et Stanislai Kostkae Soc. Jesu Insigniora Decora Iconibus Expressa*, do autor e impressor italiano Giacomo Zoboli (act.1701-1767), quer no livro *Philosophia Sacra* do referido Paul Zetl. Esse álbum conta com doze gravuras a água-forte e foi o único encontrado neste suporte. Como se compreende, as inúmeras cópias e inspirações neste ciclo de Pozzo demonstram que ele foi um marco na iconografia de Estanislau, ao introduzir novos temas na imagética do Santo.

Por último, o modelo em Glória relaciona-se com a elevação do Santo ao altar e só encontrámos dois exemplos. Um pertencente ao livro de Paul Zetl, impresso 1715, três anos depois da primeira representação no fresco da capela de S. Estanislau Kostka na Igreja do Noviciado por Giovanni Odazzi (1663-1731†) (fig.28).



Fig.28 Glória de S. Estanislau Kostka. Giovanni Odazzi. 1712. Fresco na Igreja de Santo Andre al Quirinal.



Fig.29 Comunhão do Santo dada por um anjo. Ludovico Mazzanti. 1721-1725. Igreja de Santo Andre al Quirinal.



Fig.30 Êxtase de S. Estanislau. Ludovico Mazzanti. 1721-1725. Igreja de Santo Andre al-Quirinal.



Fig.31 Comunhão miraculosa de S. Estanislau Kostka. Jean de La Borde. 1670. Sacristia da Igreja de Santo Andre al Quirinal.

Como temos visto, o Noviciado reúne o repertório canónico sobre a iconografia do Santo, mas não foi o berço de todos os modelos. Recordemos o tema da Eucaristia cujos modelos surgiram primeiro em gravura. Contudo, à exceção deste, as fontes das demais temáticas encontram-se no Quirinal. Na antecâmara do quarto de Estanislau reúne-se assim, a dita série de doze telas do jesuíta Andrea Pozzo (1687-1699); no quarto ficam o monumento fúnebre de Pierre Legros de 1702-1703 e duas telas, uma de autoria desconhecida – Beato Estanislau Kostka com Santa Bárbara e os anjos – e a outra de Tommaso Minardi, mais tardia, de 1825, com a Aparição da Virgem. Na capela de Estanislau existem as duas obras citadas, o teto da Glória pintado por Giovanni Odazzi e a tela da Aparição da Virgem de Carlo Maratta (fig.17), para além de duas telas de Ludovico Mazzanti (1686-1775†), de 1721-1725. Uma sobre o tema do Êxtase e a outra sobre a Comunhão do Santo (figs.29-30). Finalmente, na parede da sacristia, conservam-se seis medalhões de 1670, da autoria de Jean de La Borde (act. 1669-1671) representando os santos jesuítas, incluindo um deles a Comunhão miraculosa de S. Estanislau (fig.31).

Algumas das iconografias assinaladas foram certificadas pela bula de canonização, não introduzindo mais cenas para além das mencionadas. Contudo, o seu interesse neste estudo reside na distinção de quais os episódios representados em Arroios que foram ratificados por ela. Neste caso, o da Virgem mandando o Santo entrar na Companhia de Jesus (Aparição da Virgem) e a sua Receção pelo Geral Francisco de Borgia no Quirinal (Michel, 1890, p.300).

Em suma, importa notar que as fórmulas iconográficas destes temas não são novas, elas são comuns a outros santos, pois tratam-se de temas típicos do Barroco Católico inspirados pelas diretrizes de Trento. São circunstância disso a imagem de Santo António com o Menino e o Aparecimento da Virgem a S. Félix .

## 2.2. A série e os livros de Paul Zetl

Paul Zetl foi um jesuita natural de Munique e professor de Teologia na Universidade Ingolstadt e de Filosofia em Dilingen (MDZ, 2016<sup>12</sup>). Esta última era considerada a universidade de maior notoriedade da Companhia de Jesus, entre 1554 e 1804 (Wittekower e Jaffe, 1972, p.4), tendo sido o local de edição de dois livros de emblemas sobre Estanislau: *Philosophia Sacra Divi Stanilai Kostka (...)*, de 1715 e *Sancti Stanislai Kostka. S.J. Vita Iconimis, Symbolis (...)* de 1727. Ambos em língua latina, partilham ainda as mesmas imagens. A primeira edição, a de 1715, surge com o desígnio de contribuir para o processo de canonização iniciado dois anos antes, conforme a dedicatória e o prefácio indicam (MDZ, 2016) e o livro de 1727 materializa essa vontade.

No mesmo mês da primeira publicação, junho, saiu ainda outra obra sem menção da autoria e com título ligeiramente diferente<sup>13</sup>. Em 1731 temos uma nova publicação do livro de 1727, também em latim, mas sem retratos nem ilustrações: *Sancti Stanislai Kostka S.J. Vita, Symbolis, et Doctrinis Moralibus Illustrata, ac Ejusdem Divi Sacris Honoribus Denuo Consecrata* (fig.32). Dela só se conhece cerca de quatro exemplares<sup>14</sup>, todos em latim, enquanto da primeira (1715) existem cerca de dezassete. Além de uma tradução em alemão desse ano e outra em francês, mais tardia, de 1755. Estes números mostram que entre as duas edições em causa, a primeira terá sido a mais divulgada, sendo certamente aquela que existiria em todas as livrarias jesuítas. Fazemos esta referência

---

<sup>12</sup> Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em <https://embleme.digitale-sammlungen.de/emblanzeige.html?Auswahl%5b%5d=54&inpBitmuster=2>

<sup>13</sup> A diferença entre os títulos vem a seguir assinalada com sublinhado nosso. O primeiro título é *Philosophia Sacra Divi Stanilai Kostka soc. Jesu. Positionibus Moralibus et Philosophicis illustrata, ac Ejusdem Divi, Veri Philosophiae Sacre Magistri, Praevus Apotheoseos Honoribus Humillime Consecrata. [...]*, ao passo que o segundo é *Philosophia Sacra Sive Vita Divi Stanilai Kostka soc. Jesu., Iconimis et Documentis Moralibus Illustrata, ac Ejusdem Divi Praviis Apotheoseos honoribus humillimè consecrata a Devotissimo Convictu Dilingano*.

<sup>14</sup> Estas estimativas sobre o número de edições e traduções existentes para cada um dos dois livros (1715 e 1727) foram baseadas no site Worldcat, consultado em 29 julho 2018 e disponível em <http://www.worldcat.org/>. Sendo úteis na medida em que permitem supor qual deles foi o mais divulgado.



porque nos cinco catálogos das antigas bibliotecas da Companhia e na BNP<sup>15</sup> não encontrámos notícia de nenhuma das duas publicações; mas uma delas teria de existir, já que se tratam dos únicos livros promotores das imagens oficiais da vida do Santo. Além disso, a sua transposição para os azulejos prova a circulação de um desses livros em Portugal ou pelo menos das suas gravuras avulso<sup>16</sup>.



Fig.32 Frontispícios dos livros de Paul Zetl. Da esquerda para a direita, as duas edições de 1715 de *Philosophia Sacra* e depois as de 1727 e de 1731 com o título *S. Stanislai Kostka S.J. Vita, Iconismis (...)*.

A conceção do livro *Philosophia Sacra*, sob a supervisão de Zetl, teve a colaboração de mais dois autores, Johannes Jakob Hilpert e Andreas Wölfle. O livro apresenta cinquenta teses filosóficas sobre a vida de Estanislau (Jetter 2009, p.92-93), organizadas em quarenta capítulos de quatro páginas, cada um deles iniciado por uma estampa de página inteira. As gravuras contêm a numeração do capítulo correspondente, uma legenda e um medalhão com um moto na parte superior. Segundo Jetter (2009, p.92-93), a sincronização destes emblemas com os eventos da vida do Santo é típica nos processos de canonização, onde estas imagens desenvolvem uma estratégia de reconhecimento da entidade como Santo, simbolizado pelo nimbo. A autoria é desconhecida, mas os jesuítas tinham preferência por dar trabalho aos seus membros (Haskell, 1972, p.53) sendo credível o desenho pertencer a um dos padres. A impressão das estampas deve-se a Johann Ulrich Krauss (1655-1719), conforme prova a assinatura no frontispício, *Ioann Ulrith Krauss sculpsit. Aug. Vind.* Ele foi gravador e mercador de gravuras em Augsburg e trabalhava regularmente com livrarias (Benezit, 1999, p.34).

As gravuras representadas nos azulejos (cozinha, regras, etc) introduzem novos modelos iconográficos na imagética do Santo e foram concebidas especificamente para o

<sup>15</sup> Ver no anexo 2 a tabela da Correspondência entre as fontes impressas de S. Estanislau Kostka com a Clavis Bibliothecarum e a BNP.

<sup>16</sup> À exceção do Êxtase de S. Estanislau, as restantes gravuras existem avulso no Museu Nacional da Cracóvia, com os números de identificação: MNK III-ryc.-42007, MNK III-ryc.-42009, MNK III-ryc.-42003, MNK III-ryc.-42004.

livro *Philosophia Sacra*, tal como a cena da Instrução Espiritual evidencia. Considerando a diferença de cronologia entre a fonte e os azulejos (1715 e 1745), estes últimos devem ser das primeiras cópias sobre estes temas, visto apenas distarem trinta anos entre eles. No entanto, para compreendermos a escolha das representações em Arroios, temos de as comparar com a iconografia mais conhecida disponível no livro e atender à especificidade do edifício. Constatou-se então, a coincidência de apenas duas imagens: A Aparição da Virgem e a cena do Amor Divino. No entanto, no livro encontramos outros episódios igualmente populares (fig.33), mas não utilizados. Esta opção revela a finalidade das imagens não serem simplesmente celebrativas ou memorativas do Santo, pois não aparecem nem a gravura IX, mostrando A comunhão com Santa Barbara, nem a cena da sua Morte, sempre incluída nos ciclos hagiográficos.



Fig.33 Gravuras VII, VIII, IX, X, XXX, XXXIII.

Neste sentido, recordando a missão da Companhia, *maior serviço de Deus (ad majorem Dei gloriam)* por meio do aperfeiçoamento das almas e da defesa e propagação da fé<sup>17</sup> (Martins, 2004, p.93), tornava-se imperativo os noviços disporem de recursos didáticos como estes, nos azulejos, adequados à sua instrução e aos objetivos da comunidade. Ficaria assim definida a intenção destas imagens visando a preparação dos noviços como missionários. Daí o aparecimento de S. Estanislau como mediador do divino para que estes alcançassem as virtudes fundamentais da espiritualidade da Companhia e exigidas no exercício da futura vocação apostólica. A meditação sobre essas virtudes era uma prática obrigatória, segundo o método da chamada composição do lugar, explanado nos *Exercícios Espirituais*. Desse modo, a representação do percurso de S. Estanislau simbolizava o percurso de cada noviço na casa. Estas imagens, além de facilitarem a meditação tinham a vantagem, tal como nos explica Santiago Sebastian

<sup>17</sup> Importa salientar que este projeto religioso não estava isolado da esfera política, pois desde D. João III tinha apoio régio e recordemos ainda que as conversões traziam também novos súbditos à coroa portuguesa.

(1981, p.63), de estar em conformidade com as normas sagradas, não provocando erros ou desvios originados pela imaginação.



Fig.34 Gravura XXIV, “D. Estandeislau optat missiones Indicas, ut possit convertere animas”.

Após o que ficou dito, compreende-se o porquê da gravura XXIV<sup>18</sup> não ter sido reproduzida nos azulejos, pois apesar de diretamente associada às missões, ela não constituía uma virtude espiritual (fig.34). A respeito da sequência narrativa das gravuras no livro, ela é diferente da representada nos azulejos, tal como se verá a propósito da reconstituição do programa da capela. Todavia, para uma melhor apreensão do seu sentido iconográfico optámos por seguir a sequência do livro<sup>19</sup>.



Fig.35 Gravura XI e painel com o código de tardoz 3.

Como tal, o primeiro painel, tem a gravura XI – “S . Stanislaus monetur a Deipara, ut Societatem Jesu ingrediatur” (S. Estandeislau é interpelado pela Mãe de Deus para entrar na Companhia de Jesus) (fig.35). Bartoli (1896, p.24) explica nesta cena que S. Estandeislau estava em casa de um luterano e em morte eminente quando foi salvo pela Virgem, pedindo-lhe em troca que se vestisse de peregrino e partisse para ingressar na

<sup>18</sup> Segundo a nossa tradução livre, na legenda aparece: S. Estandeislau tem esperança de que as missões da Índia, sejam capazes de mudar a vida dos índios. E no emblema, o seu desejo de percorrer o mundo, conforme a inscrição: *totum cupit ire per orbem*.

<sup>19</sup> Veloso (1996) é a fonte da tradução das legendas das gravuras XVII, XXIII, XXVII. No entanto, a nossa tradução para as restantes também se baseou neste autor.



Companhia de Jesus. Por outro lado, o Padre Antonio Vieira explica, no sermão atrás citado a propósito deste salvamento, que a “vida [de S. Estanislau] recebida da mãe natural [morreu] e nasceu pela mãe sobrenatural” (1674, p.89). Esta cena representa, pois, um dos três nascimentos de S. Estanislau – geração eterna, encarnação temporal e a ressurreição gloriosa, a partir dos quais o Pregador estabelece uma analogia entre a vida do Santo e o próprio Cristo, que também nasceu três vezes do Pai. Assim a primeira mãe, a “ilustríssima”, era a biológica, a segunda, a “diviníssima”, a Virgem e a terceira, a Companhia de Jesus, a “perfeitíssima”. Esta última implícita na primeira cena do painel seguinte, O Ingresso de S. Estanislau na Companhia correspondente no livro à gravura XVII – “D. Stanislau Romoe à S. Franc: Borgia ad Societatem admittitur” (S. Estanislau em Roma é admitido por S. Francisco de Borgia na Companhia) (fig.36). A cena representa o fim de uma vida tortuosa para S. Estanislau e de uma viagem perigosa enfrentada para encontrar a Salvação na Companhia de Jesus. Segundo as Constituições, a entrada na Companhia constituía uma verdadeira separação da vida passada e das pessoas, simbolizada na imagem pela fogueira destruindo os objetos atinentes à riqueza mundana (espelho, banquinho para descanso dos pés e setas) e por alguns mais, abandonados no chão (chapéu de plumas, dinheiro e coroa) expressão do seu estatuto de nobreza. Mentxaka (2011, p.158-59), assinala o facto de ambos os Santos (Borgia e Estanislau) serem descendentes de famílias nobres, condição à qual renunciaram pela vida espiritual, tornando-se estes atributos comuns a ambas as figuras. Sobre este episódio, Vieira (1674) acentua que quando S. Estanislau decidiu ingressar na Companhia e se viu impedido de o fazer em Viena, decidiu que nem que tivesse de percorrer o mundo haveria de entrar numa das casas da Ordem. Correspondendo este ato à virtude da constância na vontade de servir a Deus, e necessária a todos os noviços para superarem as provações. No final do percurso do noviço, a terceira mãe, a Companhia de Jesus, tornava-se no “ventre materno em que a religião concebe e forma a seus filhos” (Vieira, 1674, p.94). Ou seja, enquanto Estanislau esteve no noviciado, a sua santidade, já praticada na vida secular, foi refinada pela via religiosa, sobressaindo ainda segundo o mesmo Vieira, a sua obediência e o fogo do seu amor divino. É interessante estas duas qualidades corresponderem, respetivamente, às duas últimas cenas do terceiro painel, explicando em parte a finalidade das representações. Ainda sobre a cena da Receção na Companhia Bartoli escreve que S. Estanislau dignificou as três casas por onde passou: a Casa Professa, o Colégio Romano e o Noviciado de Santo André do Quirinal, acrescentando, no seu capítulo VI intitulado “Apenas tomou o

habito de noviço em S. André de Roma, sobresahiu logo em santidade”, as qualidades do Santo, como um jovem silencioso e uma lição a ser imitada pelos demais (Bartoli, 1896, pp.44-52).



Fig.36 Gravuras XVII e XVIII e respectivas cenas no painel com o código de tardoz.

Na segunda cena deste painel faz-se alusão a S. Estanislau como instrutor espiritual. Embora não seja uma cópia servil (problemática tratada em capítulo próprio), a imagem refere-se à gravura XVIII – “D. Estanislau instruit connovitos in Spiritualibus” (S. Estanislau instruí os colegas na espiritualidade) (fig.36). Pretendia-se com ela passar um ideal de edificação pessoal e coletiva para os noviços, conforme expressa a *Constituição 247*. Nela se determina quando os noviços podiam ter autorização para estarem acompanhados, devendo apenas falar sobre temas de espiritualidade, o que se considerava a melhor forma de encontrarem Deus e a paz interior. O princípio deste controlo de convívio era fomentar a edificação individual pelo exemplo mútuo e concretizar a finalidade do noviciado de crescerem em virtude e devoção; ou simplesmente em união com Deus [Const.289] (Abranches, 1975, p.108).

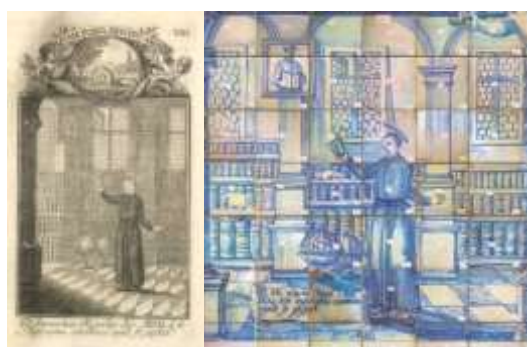


Fig.37 Gravura XXI e a 1.ª cena do painel com o código de tardoz 2.

Por fim, no terceiro painel de três cenas, a primeira alude ao *Sumário das Constituições* com a gravura XXI – “D. Stanislaus Regulas Soc: Jesu à se descriptas, continuo apud se gestat.” (S. Estanislau traz junto a si continuamente as regras traçadas pela Companhia de Jesus) (fig.37). A *Fórmula do Instituto* e as *Constituições* eram

explicadas durante o noviciado, significando esta cena o momento em que S. Estanislau recebe o sumário das mesmas. A *Fórmula* constitui a parte crucial do direito pontifício da Companhia, tendo sido definida, de início pelo Papa Paulo III (1540) e depois por Júlio III (1550). As *Constituições* foram editadas em 1558, permanecendo praticamente inalteradas até ao Concílio Vaticano II em 1961. Ambas as diretrizes ou regras definiam e definem o modo de viver e agir da Companhia. Na cena, o ato de S. Estanislau ao erguer o Sumário ou “Regra”<sup>20</sup> para o retrato do fundador, simboliza a sua partilha da “Regra” de Inácio. Isto é relevante porque sendo a Companhia mais recente e diferente das ordens monástico conventuais, por ter mais um voto, a cena representa-a em igualdade simbólica com as restantes famílias religiosas, ao utilizar o mesmo recurso de representação – a partilha da Regra pelo Fundador – simbolizado no universo monástico pela imposição do hábito, da entrega a Deus e à vida religiosa (Almeida, 2013, p.96, 103).



Fig.38 Gravura XXIII e a 2.ª cena do painel com o código de tardoz 2.

A segunda cena apresenta a virtude mais importante da Companhia – a obediência – por intermédio da gravura XXIII – “D. Stanislaus iussu cociligna sigillatim ad focum comportat” (S. Estanislau por ordem do cozinheiro traz um a um cavacos para o fogão) (fig.38). Na Companhia esta virtude era considerada tão necessária como importante para o progresso dos noviços, porque dela dependia a aprendizagem dos objetivos: obedecer à vontade de Deus e distingui-la como a única existente, executando-a, como diziam com amor e caridade. A magnitude desta virtude é exprimível ao ser o quarto voto do Instituto, onde a obediência ao Papa, vigário de Cristo na terra, “foi o principio de unidade, de coordenação e da atividade da Companhia” (Abranches, 1975, p.186). Logo, era imperativo os noviços terem essa perceção, apreendida atendendo ao significado da obediência perfeita. Uma perfeição assente na conjugação de três tipos de obediência: a

<sup>20</sup> A tradução de António Ribeiro de 1582, designa a redação conjunta da *Formula* e das *Constituições* por *Regras da Companhia de Jesus*.

**execução** física, a **vontade** própria abnegada e o **entendimento** desta com a do superior, independentemente, de quem ele fosse. [Consts.286, 547, 550]. As constituições explicam a questão mediante este exemplo concreto da obediência ao cozinheiro (coadjutor temporal), tomada como uma obediência “sobrenatural” (Abranches, 1975, p.56), onde se devia ver Deus no lugar do cozinheiro. Deste modo, os noviços aprendiam a procurar Deus em todas as coisas [Const.288], constituindo também a quarta prova do *Exame* dos noviços – a obediência nos ofícios domésticos.

Sobre esta história Bartoli e Joseph Cassini, mencionam nas suas biografias: “durante as exortações públicas em Roma, Aquaviva dava exemplos extraordinários sobre as virtudes de Estanislau, especialmente na obediência” (Bartoli, 1896, p.49). Todavia, esta cena da cozinha não aparece na tradução portuguesa de Bartoli, ao contrário de no livro de Joseph Cassini. O autor espanhol escreve: serviam na cozinha o Santo e Claudio Aquaviva, quando o cozinheiro os mandou trazer lenha, determinando o número de estacas que cada um deveria levar, sendo as do Santo em número inferior, em razão das suas forças débeis. No entanto, o futuro Geral disse-lhe que se tivesse vontade conseguiria transportar mais estacas, ao que Estanislau respondeu, levar exatamente aquilo que lhe mandavam, nem mais, nem menos, mostrando com isso a obediência perfeita (1715, pp. 153-154). Portanto, a obediência pautava a vida dos membros da Companhia de Jesus, atingindo todas as esferas da sua existência: na pedagogia, como na relação subordinada das diferentes casas e membros ou nas visitas e no voto ao Papa e a Deus.



Fig.39 Gravura XXVII e a 3.ª cena do painel com o código de tardo 2.

A última cena do painel reflete sobre o Amor Divino a Deus , a gravura XXVII - “D. Stanislaus Soepe proe amoris divini vehementia de liquium patitur” (S. Estanislau muitas vezes por causa da veemência do amor divino sofre desmaio) (fig.39). Esta cena retrata a experiência mística do Santo, o Êxtase, um tema introduzido pela Contrarreforma

e caracterizador da espiritualidade religiosa do Barroco (Sebastian, 1981, p.61). O Êxtase representava o último grau dessa experiência – a união perfeita da alma com Deus –, onde a alma se despojada de tudo e se preenchia do amor arrebatador do divino, a ponto deste contacto lhe causar desmaios. Com esta imagem pretendia-se então que os noviços aprendessem três ideias fundamentais: a primeira era sobre a alma, uma “criatura sedenta de amor, a la que hay que tratar con delicadeza y ternura” (Sebastian, 1981, p.81), a segunda era a noção deste estado ser alcançável pela oração contemplativa e da prática das virtudes supramencionadas, ou seja, do modo de viver da Companhia e, finalmente, a terceira, corolário das ideias anteriores, seria a da vida religiosa “como um estado de perfeição” (Sebastian, 1981, p.84). Sobre esta cena Frei Agostinho de S. Boaventura (1728, p.19-36) menciona no seu sermão que o Amor Divino era uma das singularidades de S. Estanislau, tendo-o consumido e necessitando várias vezes de ser apagado. A ideia demonstra bem a importância desta virtude no Santo, mencionada por todas as fontes, como uma virtude distinta. Porém, a sua correspondência a um episódio exato só se encontra em Bartoli. Conta o autor, que S. Estanislau foi encontrado no quintal do noviciado a apanhar ar frio, porque o peito lhe abrasava com o Amor Divino, obrigando-o inclusive, à colocação de panos molhados no peito para o arrefecer (Bartoli 1896, p.62-63). Aliás, teria sido essa a razão segundo o mesmo autor, pela qual Deus o recompensou com uma morte santa (Bartoli, 1896, p.56).

A *Novena al Angelical Joven S. Estanislao Kostka*, escrita por um devoto desconhecido em Valência, a propósito deste episódio exemplifica o tipo de meditação possível de praticar pelos noviços perante esta imagem. A sua intenção era levar o leitor, isto é, o jovem noviço ao Paraíso, por meio da imitação do Amor Divino do Santo e da sua humildade. Assim, no quarto dia, o noviço pede a S. Estanislau, enquanto intercessor na Graça de Deus e da Virgem, para que no “seu peito se levantem como fogo na sua alma, chamas vivas do seu amor” (1790, p.27).

Em conclusão, importa observar que esta série não tem antecedentes iconográficos na azulejaria e neste suporte só se conhece mais uma cena retirada também do mesmo livro de Paul Zetl, mas resultante de uma encomenda mais tardia. Contudo, como se pôde aferir pelos modelos reunidos, os seus antecedentes iconográficos são as gravuras do livro do mesmo Paul Zetl. No caso de algumas dessas gravuras podemos dizer que o seu arquétipo foi o ciclo de Andrea Pozzo, do qual as separam dezassete anos de intervalo.

Ciclo pictórico da maior importância, por ser o primeiro sobre o Santo, dando estrutura visual aquilo que se imaginava lendo.

### 2.3. O programa iconográfico e iconológico da Capela doméstica do Noviciado

A proposta de reconstrução do percurso inicial deste programa, como de qualquer outro é realizável graças ao facto da azulejaria portuguesa ser integrada na arquitetura. Para o efeito, recorre-se a molduras e rodapés, explorando os panos murais por meio da assimilação ou o contorno dos acidentes arquitetónicos. Esta relação com a arquitetura consiste, assim, na sua essência (Câmara, 2005, p. 202) e, simultaneamente, no princípio qualificador da mesma como património integrado.

No caso deste revestimento, a organização em silhares independentes indica a existência de elementos arquitetónicos de separação entre os três painéis. Eles são estruturados pelos emolduramentos individualizadores da figuração e, simultaneamente, unificavam todo o programa azulejar por meio de diferentes versões da mesma moldura: uma longa e outra curta, ambas adaptadas ao espaço da capela

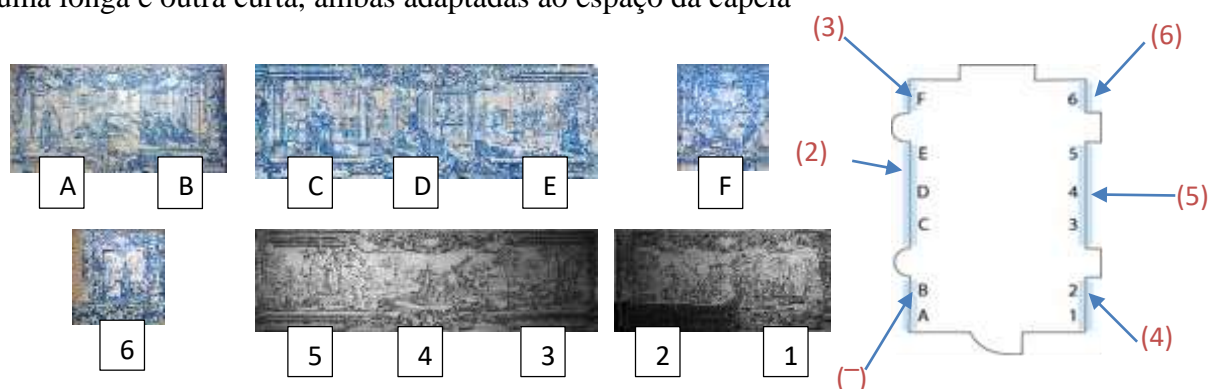


Fig.40 Esquema do programa iconográfico da capela doméstica de Arroios.

As dimensões dos painéis da série de S. Francisco Xavier confirmaram-se pelas fotos *in situ*, a partir das quais se percebeu serem iguais às dos painéis paralelos sobre S. Estanislau. Esta localização é confirmada pela sequência dos códigos de tardo<sup>21</sup> de cada painel, assinalados no esquema a vermelho (fig.40).

As duas cenas sobre as visões divinas (da Virgem e do Doutor Máximo) são cronologicamente as primeiras na vida nos dois Santos, mas a sua separação e colocação

<sup>21</sup> Estes códigos são atribuídos pelo ladrilhador, conforme o seu regimento de 1736 indica (Langhans, 1943, p.130), e correspondem à localização dos painéis no espaço, como é explicado no subcapítulo Marcação no tardo.

junto ao altar tem por fim de mostrar aos noviços que o mundo espiritual era superior e separado do temporal, pelo que aparecem isoladas e junto ao mesmo. É por este sentido iconológico que o percurso do programa não é linear, ou seja, a ordem das cenas narrativas não segue os eventos, pois este sentido sobrepõe-se ao mais imediato – a preparação e percurso do missionário – relacionado com a vida terrena. Além disso, seguindo a tradicional hierarquia dos espaços religiosos, este tipo de cenas ficaria junto ao altar. As visões sobre o futuro ou visões da Virgem eram recorrentes entre os missionários da Companhia e desejadas pelos aspirantes à Ordem, pois serviam para estimular o missionário e, simultaneamente, “demonstram a profundidade da experiência da sua missão e da interiorização dos seus ideais”<sup>22</sup> (Deslandres, 1999. p.262-163). O mesmo estímulo ocorreria com as cenas decorrentes no plano da vida temporal e onde existe intervenção divina: na Conversão milagrosa do pecador por intervenção da penitência de S. Francisco Xavier; quando Deus o salva no Japão e na cena do Êxtase de S. Estanislau. O simbolismo místico evocado por estas duas últimas, uma referente a Deus e outra a Cristo, coloca-as, segundo a mesma lógica hierárquica, também mais próximas do altar. Contudo, para que assim fosse, a série de S. Estanislau tinha de ficar do lado esquerdo e a de S. Francisco Xavier à direita.

As restantes cenas estão então ligadas, à vida temporal de cada um dos Santos e mostram o percurso do jesuíta dentro e fora do noviciado, tal como as qualidades exigidas no exercício da futura vocação apostólica e o seu modo de proceder na missionação: percorrer o mundo, pregando, convertendo e alcançando o desejado martírio pela fé. Assim, as qualidades apresentadas nestas imagens eram as almejadas pela Companhia para os seus membros e, conjuntamente, divulgavam o exemplo dignificador da Ordem entre as demais. Existindo, portanto, vários níveis propagandísticos associados a tais representações. Além disso, as duas séries representavam dois modos de alcançar a santidade: um pela via contemplativa, com S. Estanislau (orando, meditando e ensinando) e outra, com S. Francisco Xavier, pela via ativa (pregando, com martírios e convertendo pelo exemplo da mortificação da sua carne).

No tocante à série de S. Francisco Xavier, a cena onde ele anuncia a vários povos a salvação eterna tem o mesmo significado, atribuído por Sobral, à pregação do Santo em Goa, pintada por André Reinoso. Escreve o historiador tratar-se de uma alusão ao milagre

---

<sup>22</sup> Tradução nossa e livre do original em inglês.



do dom das línguas, conferido ao Padre e uma metáfora dos Apóstolos agraciados com o dom universal das línguas no dia de Pentecostes (2004a, p.19), sendo, portanto, um requisito para os futuros missionários saídos de Arroios.

A cena da Conversão é importante porque o fim máximo da Companhia era esse, ou seja, ganhar almas, o que significava salvá-las. Como Deslandres (1999) esclarece, na conversão, o exemplo dado pelos missionários era extremamente importante para a mesma pudesse ocorrer, explicando, assim, a necessidade de representar a cena em Arroios. A mesma era ainda considerada milagre, embora por via da ação e da palavra do Homem estando, por isso, no plano temporal.

A propósito das conversões acompanhadas de efeitos milagrosos, a autora (1999, p.263) explica relacionarem-se com a visão dos jesuítas sobre si próprios: os agentes ou soldados de Deus, constituindo uma milícia contra o mal e os hereges. Por isso, os atos dos missionários, catequizar, pregar, ouvir confissões e visitar os doentes eram envoltos em espetacularidade.

Outra questão importante prendia-se com o facto da mortificação da carne ser um ato disciplinador, utilizado na Companhia para alcançar a salvação e a purificação, relembando a Paixão de Cristo (Naranjo, 2004. p.183) e ligado à mentalidade barroca. Assim, à maneira do que acontecia com as pinturas sobre tela, estas imagens funcionavam como *ut picturae sermones*, (Hibbard, 1972 ), pedagógicas e moralizantes.

Com o percurso proposto a sequência narrativa das cenas temporais de S. Estanislau fica correta, mas o mesmo não sucede com a série de S. Francisco Xavier. Independentemente do lado da capela em que se encontre, um dos seus painéis fica sempre com uma cena trocada. Na localização proposta, o primeiro painel apresenta a Partida de Lisboa depois da Pregação em Melinde (Matos, 2014); no entanto, desconhecemos o motivo da troca narrativa. Por outro lado, se a série estivesse na parede do lado esquerdo, tínhamos o mesmo tipo de problema, mas com menos lógica ainda. O painel de três cenas apresentaria assim, em primeiro lugar, um acontecimento no Japão e só depois, em segundo, a entrada no país.

O tratamento do tema – Preparação e exercício dos missionários – é algo novo na azulejaria na medida em que conjuga as duas séries sobre os Santos, mas no tocante ao exercício da missionação, não o é. Além desta série sobre as missões existem as da Capela doméstica do Noviciado do Colégio das Artes em Coimbra; a da capela de S. Francisco



Xavier em Perre (Viana do Castelo) e a da Capela de S. Francisco Xavier do antigo Convento da Encarnação em Lisboa. Das cenas representadas nesses revestimentos só surgem duas em Arroios, mas cujas fontes iconográficas são diferentes. É o caso da cena da Prédica (Pregação), também encontrada em Viana do Castelo e em Coimbra, enquanto a da Flagelação ou Conversão aparece apenas nesta última cidade. Com efeito, isto mostra que eram as duas cenas mais comuns na azulejaria<sup>23</sup>, dado remeterem para estes grandes objetivos da Companhia de Jesus (pregar e converter).

Durante a investigação das fontes iconográficas do programa de Arroios não conseguimos encontrar as que inspiraram a iconografia de S. Francisco Xavier<sup>24</sup>. Certamente existiram visto as imagens serem acompanhadas de legendas, mas mesmo essas não facilitaram a nossa pesquisa. Porém, a gravura sete do livro *Cultus Sancti Francisci Xaverii Soc. Jesu. Japoniae, & Indiarum Apostoli*, impresso em Viena por Gregorii Kurtzböck entre 1731 e 1755 pode ter sido a fonte da cena da Penitência do Santo, observada pela proximidade entre os rostos (figs.41-42).



Fig.41 *Cultus Sancti Francisci Xaverii* (...) Viena: 1731-1755.



Fig.42. Conversão do pecador através da penitência ou flagelação de S. Francisco Xavier. Foto: Veloso, 1996, p.83

Tal como ocorreu na iconografia de S. Estanislau, a de S. Francisco Xavier também não apresenta uma rutura com os modelos tipológicos vigentes. Pelo contrário, os modelos utilizados já haviam sido testados em ciclos pictóricos e de gravuras. Portanto, se a iconografia dos Santos enquadra as escolhas tradicionais, dando continuidade às mesmas fórmulas, em contrapartida adiciona-lhes um novo sentido iconológico próprio da vivência de cada espaço físico.

<sup>23</sup> Sobre as restantes representações consultar o anexo 3 - Representações de S. Francisco Xavier na Azulejaria. Sobre a sua iconografia consultar Olleta (2009), Osswald, (2008) e (s.d.), Henriques e Rowcliff (2006), indicados na bibliografia.

<sup>24</sup> Para a investigação consultámos os repositórios online constantes na webgrafia, os volumes da coleção *The Illustrated of Bartch* e as fontes impressas dedicadas ao Santo e referidas nessa mesma secção.

### 3. A SÉRIE SOBRE S. ESTANISLAU KOSTKA

#### 3.1. Inserção da série na azulejaria da Grande Produção Joanina

A série de S. Estanislau foi encomendada nos anos quarenta em Lisboa, à época, o grande centro produtor de azulejaria em Portugal. A sua proveniência comprova-se pelas dimensões convencionadas dos azulejos (c.14x14 cm) e pela aplicação do azul cobalto puro. Tais características distinguem-na da produção congénere de Coimbra, de dimensões mais reduzidas (c.13x13 cm) e com coloração acinzentada devido à mistura de níquel com o azul cobalto. Note-se que, embora houvesse um padrão métrico estabelecido nas produções regionais, isso não invalidava a existência de outros tamanhos nos azulejos, já que os revestimentos eram concebidos em função do espaço a ocupar. Um bom exemplo disso é o painel da Aparição da Virgem, pertencente à série em estudo, cujos azulejos assumem duas larguras diferentes (fig.43).



Fig.43 Painel da Aparição da Virgem.

De autoria desconhecida, esta série da Grande Produção Joanina (1725-1750), distingue-se estilisticamente das obras assinadas pelos artistas contemporâneos: Valentim de Almeida<sup>25</sup> (1729-1779), Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778†), Nicolau de Freitas (act. 1720-1755?) e Bartolomeu Antunes (1753†), excluindo-se Teotónio dos Santos, cuja atividade cessou em 1730. As obras consideradas<sup>26</sup> são, estilisticamente, mais pesadas e complexas e não apresentam os modelos formais utilizados no nosso revestimento, e sobre os quais em breve nos deteremos na análise específica.

Contemporaneamente à série de S. Estanislau, em azul e branco, existiam ainda outras tipologias estéticas. Os painéis de *chinoiserie*, a partir de 1720, e os policromos (designados de “*Regresso à Cor*”), desde 1735, ambos associados ao figurino do Rococó. Além dos painéis historiados existiam também os ornamentais e os de padrão, não

<sup>25</sup> Note-se que a propósito do revestimento do coro alto do Convento dos Cardaes, com o qual o de Arroios tem afinidades, como de seguida se verá, José Meco (2003, p.170) atribui a sua autoria à oficina deste artista, ressaltando contudo, que a sua intervenção terá sido mínima.

<sup>26</sup> Veja-se o anexo 4 – Revestimentos assinados da Grande Produção Joanina.

obstante, o predomínio dos figurativos com monocromia azul, surgidos ainda no final de Seiscentos. A preferência por esta cor estava ligada à porcelana chinesa e conotada com a uma ideia de riqueza, refletida nestes artigos de coleção.

Uma das características mais importantes dos painéis figurativos era a narratividade, utilizada como método didático pelas classes dominantes setecentistas, nomeadamente pela Igreja e pela Nobreza. Segundo uma visão macro sobre a época, podemos considerá-la um instrumento idóneo do processo civilizador em curso. No entanto, na esfera de atuação que nos importa, a religiosa, a narratividade foi desde sempre um veículo de ensino dogmático e moralizador. Inclusive, durante o denominado Ciclo dos Mestres, entre 1700 e 1725, com os revestimentos monumentais nas igrejas apresentando vários níveis de leitura encadeados e elevada complexidade visual. Uma tendência que não se mantém no ciclo seguinte, o da Grande Produção Joanina (1725-1750), em que o predomínio da utilização de silhares impunha uma narrativa linear. A série de S. Estanislau pertence a este último sistema decorativo, diferenciando entre outros aspetos, esta nova produção da do ciclo anterior.

Um outro fator de distinção entre as duas produções, e da maior valia para a compreensão do nosso objeto de estudo, foi a especialização na pintura, traduzida na referida produção da época joanina por uma pincelada mais aguada na figuração relativamente à moldura. Este recurso pictórico era usado para simular a profundidade dos planos da figuração por intermédio da gradação do azul-cobalto. O resultado conduzia à criação de um ambiente cenográfico, expressando o gosto por uma certa artificialidade (Câmara, 2005), típica da cultura do reinado do Magnânimo.

O objetivo desta artificialidade ou teatralidade era o deslumbramento sensorial do observador por meio das qualidades físicas dos azulejos e da sua pintura. Para isso contribuíam, além da gradação monocromática, os recortes dos limites (interior e exterior) das molduras, o tipo de decoração e a perspetiva utilizada. Na série de S. Estanislau, o silhar tem um remate liso e a sua decoração contrasta com o intenso azul-cobalto de fundo<sup>27</sup>. Esses motivos decorativos, por sua vez, confundem-se com a secção figurativa por causa da suavidade do tom azul. O facto de invadirem a figuração, também diferencia esta produção da do ciclo anterior com emolduramentos retilíneos, em geral perfeitamente delimitados. A artificialidade compreendia, ainda, a criação de um espaço

---

<sup>27</sup> Só visível a partir da moldura, mais completa, no painel da Receção de S. Estanislau na Companhia.

ficcionado dentro do espaço real da parede. Aumentado, desta forma, ao mesmo tempo em que sofria um processo de desmaterialização incentivado pelos tons monocromáticos (Meco, 1993, p.64). Por fim, a conjugação de todas as características animava os panos murais da capela do Noviciado.

A decoração da moldura, em *tromple d'oil*, é povoada por motivos fantasistas como *putti*, cartelas, escamas, elementos vegetalistas, entre os quais folhas de palma, e dois medalhões, alinhados ao centro, que assinalam um eixo de simetria invisível. Entre eles desenvolve-se um jogo de forças opostas e de equilíbrios formais, típico do Barroco, que tornava o conjunto sedutor aos olhos do observador. Os jogos e a escolha da decoração na moldura caracterizavam a liberdade artística do pintor, viável por estas áreas não estarem sujeitas à imposição do patrono. Eram, portanto, zonas de experimentação, onde até se repetiam modelos formais. Dos ornamentos assinalados, é importante atendermos aos que determinam a estrutura da moldura e às suas prováveis fontes de inspiração.

Os *putti*, símbolos da estética barroca, surgem em dois modelos nestas molduras: um certo número deles em posição horizontal, empoleirados nos enrolamentos da cartela superior e outros sentados nas bases das colunas. Ambos parecem dançar na estrutura arquitetónica, estática, animando assim a composição com graça, dinamismo, movimento e delicadeza. Porém, os *putti* horizontais são suprimidos na moldura mais pequena, assumindo-se então os *putti* verticais, repetidos enquanto elementos de continuidade (coerência e consistência) entre as molduras. A cartela com contracurvas e concheado rococó está ladeada por folhas de palma, um enquadramento comum à época e repetido no medalhão inferior. Na mísula das colunas, temos um ornato vegetalista, possivelmente inspirado num dos modelos<sup>28</sup> do álbum *Nuove inventioni d'ornamenti d'architettura e d'intagli diversi utili ad argentieri intagliatori ricamatori et altri professori delle buone arti del disegno*, de 1698, de Filippo Passarini (1628-1698). As volutas verticais e as colunas talvez devam a sua inspiração ao tratado de Pozzo, de 1693 e os frisos ao tratado de Vignola, de 1562, ambos bem conhecidos e muito divulgados ao tempo.

Na época, os ornamentos circulavam em Portugal por meio de gravuras avulsas e inseridos em tratados arquitetónicos e ornamentais. De inúmeras autorias, estes livros e gravuras eram frequentemente compilados e reeditados pelas casas editoriais, como os

---

<sup>28</sup> Veja-se o anexo 5 – Circulação de formas semelhantes aos modelos em Arroios.

Marinette (franceses) ou os Rossi (italianos) e pelos editores de Augsburg, introdutores das contrafações francesas em 1720 (Mandroux-França, 1983, p.162). A utilização, reutilização, invenção e reinvenção desses motivos ornamentais e a sua proliferação nas várias artes, tal como as cópias de gravuras narrativas, caracterizavam a cultura visual no quotidiano da sociedade barroca. Note-se, por exemplo, que a tipologia dos *putti*, das cartelas e dos ornamentos vegetalistas da moldura também era comum aos retábulos do período correspondente à década de 1735 a 1745<sup>29</sup>. Para este fenómeno também contribuíram, além da circulação das fontes, os diversos artistas estrangeiros fixados em Portugal, a partir dos anos vinte, aqueles que trabalharam com a corte e com as encomendas régias de obras de arte e os vários projetos de desenvolvimento científico e artístico do rei D. João V. Estas circunstâncias renovaram o repertório artístico característico do Segundo Barroco, ou Barroco Pleno, e no qual convergiram diferentes influências estéticas.

### **3.2. Os métodos de trabalho de uma oficina ainda desconhecida**

Os métodos de trabalho utilizados por esta oficina, cujos intervenientes são desconhecidos, podem no futuro permitir ao historiador encontrar mais conjuntos a ela associados, além dos já identificados no coro alto do Convento dos Cardaes e no piso térreo do Palácio Pimenta (Museu da Cidade de Lisboa), descobertos no decurso da análise comparativa dos mencionados modelos formais da moldura do Noviciado<sup>30</sup>. Esta coincidência formal aproxima, assim, a data de encomenda do revestimento de Arroios à do Palácio, isto é, 1746, como ali vemos inscrita num dos silhares.

Atente-se que os documentos sobre a encomenda do revestimento de Arroios permanecem desconhecidos. Inclusive, sabe-se que, até à data, o *Livro de Despesas e Receitas* ou *Livro de Caixa* (Guerra, 1953, p.178) deste noviciado não foi encontrado, podendo mesmo já não existir.

Retomando a análise formal dos revestimentos encontrados, a alteração essencial ocorreu na zona inferior da moldura<sup>31</sup>, ou seja, na escolha dos frisos e motivos centrais, mantendo os *putti* de ligação e a estrutura arquitetónica. No entanto, quando o pintor

---

<sup>29</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>30</sup> Consulte-se as fotografias de ambos os revestimentos nos anexos 6 e 7.

<sup>31</sup> Veja-se o anexo 8 – Comparação dos modelos utilizados pela oficina nas molduras.

repete um motivo decorativo altera o seu efeito de modelação, como ocorre nas cartelas. Note-se que, em Arroios, ele utilizou cartelas iguais, mas numa delas aplicou esferas, uma solução que reproduziu também no Palácio. A utilização de cartelas semelhantes no Noviciado, não parece ser acidental, pois o artista empregou o mesmo tipo de solução no Palácio, ao conjugar num painel, no mínimo, quatro motivos centrais diferentes.

Os motivos decorativos dos três revestimentos têm em comum a escala, visível no espaço ocupado pelo mesmo desenho nos diferentes azulejos: os *putti* (4x3az), as cartelas com enrolamentos (2x6az), os motivos vegetalistas na coluna (2x2az), e o medalhão inferior em *ferronerie* (2x5az). Isto demonstra que os motivos foram concebidos de forma isolada para serem facilmente aplicados nos emolduramentos, adaptando-os a diferentes dimensões. Dos três revestimentos, só o do Noviciado e o do Palácio têm a mesma altura (9az), enquanto o do Convento é mais elevado (12az), por conta do acrescento de uma voluta vertical no inferior da coluna. Mas podiam estes motivos, apesar das evidências, terem sido copiados de outras oficinas? Possivelmente não, como o modelo dos *putti* parece demonstrar, a escala, os contornos e os seus detalhes, são idênticos em todos os revestimentos, só diferindo os estilos gráficos, e que é natural, pois cada artista tem a sua personalidade gráfica. Duas outras justificações são: a coexistência desses motivos numa única moldura em qualquer um dos revestimentos e a utilização comum de técnicas decorativas (figs.44-45).

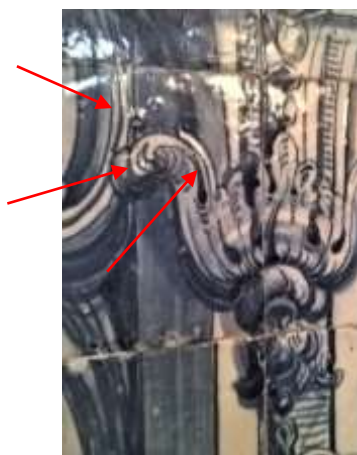


Fig.44 Convento dos Cardaes.

Foto: estagiária.



Fig.45 Palácio Pimenta.

Fotos: estagiária.

Na figuração dos revestimentos<sup>32</sup>, apesar das poucas semelhanças na modelação com os painéis do Noviciado, constatamos o aparecimento de um modelo estereotipado duma ponte curva com figuras, nada menos que três vezes, em Arroios e no Convento. No entanto, considerando as diferenças no tratamento das vestes e das personagens nos dois revestimentos é provável que se devam a pintores diferentes, visto serem contratados conforme a necessidade das oficinas (Esteves, 2016, p.75). Por sua vez, esta conjuntura promovia a rotatividade de pessoal, criando eventualmente aproximações formais entre as figurações e dos revestimentos.



Fig.46 Detalhe da aplicação local de nova calda vítrea e do repinte nos azulejos.



Fig.47 Diferença entre aplicação local de vidro (à esq.) e o azulejo d22 (à dir.) totalmente vidrado.



Fig.48 Restauro na legenda do painel com o código de tardoz 3.

Outros métodos de trabalho relacionados com o processo de produção da série foram os restauros feitos por esta oficina, cujo volume confere pouca qualidade ao produto final<sup>33</sup>. Eles são resultado de uma terceira cozedura do vidrado, por causa da aplicação de uma nova calda vítrea para resolver um problema numa zona particular dos azulejos (figs.46-47). No painel com o código de tardoz 3 – que corresponde ao dá Receção de S. Estanislau na Companhia, restauraram os azulejos com a marcação de tardoz ( $\bar{g}3$  e  $\bar{a}11$ ) relativos, um à figuração e o outro à moldura. No painel com o código de tardoz 3, A Aparição da Virgem, a intervenção foi em c8<sup>3</sup> e na zona da legenda, em c5<sup>3</sup> e c6<sup>3</sup> (fig.48). Onde o azulejo foi raspado e aplicada nova calda vítrea, mais fina e com relevo, aparece o rosa da chacota. Nessa área veem-se também as marcas da raspagem e o repinte das letras, sugerindo que na origem pode ter sido um engano na frase.

O painel com mais restauros e de diversas naturezas é o de código de tardoz 2, onde no azulejo b10<sup>2</sup> a superfície afetada se reconhece pelo repinte e transparência do vidrado, causados por um enrolamento do mesmo (reco do vidrado durante a cozedura). Trata-se de uma ocorrência comum na azulejaria, sendo o provável motivo das

<sup>32</sup> Veja-se o anexo 9 – Comparação de modelos utilizados pela oficina na figuração.

<sup>33</sup> Veja-se o anexo 10 – Restauros feitos pela oficina nos painéis.



semelhanças dos restauros nos azulejos b11<sup>2</sup>, b15<sup>2</sup>, b17<sup>2</sup> e d6<sup>2</sup> (figs.49-52) Já no azulejo b3<sup>2</sup> (fig.53), a origem da intervenção foi diferente, tendo sido adicionado vidrado para colmatar as fendas da chacota que ficaram visíveis após a primeira cozedura. Há também que sinalizar alguns restauros por aparente descuido da oficina, provocados pela queda de objetos em zonas onde o vidrado ficou acumulado e, por vezes, com diferente coloração nos azulejos a4<sup>2</sup>, b13<sup>2</sup>, d25<sup>2</sup>, e14<sup>2</sup>, e18<sup>2</sup> (figs.54-58). Nas zonas onde não houve necessidade de desenhar, aplicaram vidrado azul-claro perceptível pelo seu relevo nos azulejos c26<sup>2</sup>, f19<sup>2</sup>, f22<sup>2</sup>, f25<sup>2</sup>, g6<sup>2</sup> (figs.59-63).



*Fig.49 Azulejo b11<sup>2</sup>.*



*Fig.50 Azulejo b15<sup>2</sup>.*



*Fig.51 Azulejo d6<sup>2</sup>.*



*Fig.52 Azulejo b17<sup>2</sup>.*



*Fig.53 Azulejo b3<sup>2</sup>.*



*Fig.54 Azulejo a4<sup>2</sup>.*



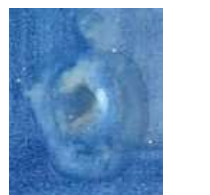
*Fig.55 Azulejo b13<sup>2</sup>.*



*Fig.56 Azulejo d25<sup>2</sup>.*



*Fig.57 Azulejo e14<sup>2</sup>.*



*Fig.58 Azulejo e18<sup>2</sup>.*



*Fig.59 Azulejo c26<sup>2</sup>.*



*Fig.60 Azulejo f19<sup>2</sup>.*



*Fig.61 Azulejo f22<sup>2</sup>.*



*Fig.62 Azulejo f25<sup>2</sup>.*



*Fig.63 Azulejo g6<sup>2</sup>.*

De todos os restauros, o mais fascinante e intrigante é sem dúvida o do azulejo d2<sup>2</sup> (fig.47), cuja causa se desconhece, sendo que é a única peça onde refizeram toda a superfície pelo método da vidragem por mergulho (Esteves, 2016 p.68), tal como sugere a marca no canto superior direito. Consequentemente, isto implicou uma nova pintura, diferente da restante na moldura. O próprio desenho sugere a falta de noções anatómicas, mostrando a orelha, deformada, muito acima da linha dos olhos. Também o traço do pintor é bastante mais grosseiro e a pincelada distinta do resto da decoração.





*Fig.64 Grafias dos tardoze dos azulejos d2<sup>2</sup>, f4<sup>2</sup>, f25<sup>2</sup>.*

Poder-se-ia pensar que o azulejo teria sido repintado por outra oficina, mas examinando o seu tardoze<sup>34</sup>, a caligrafia é muito semelhante à de outras no painel (fig.64). Inclusive, o facto da marcação estar errada, com um “f” em vez de um “d”, o que também ocorre no azulejo f11<sup>2</sup>, onde escreveram y11<sup>2</sup> e no azulejo d13<sup>2</sup>, com h3<sup>2</sup> (figs.65-66). Existem ainda outros erros gráficos referentes à coordenada horizontal do azulejo no mesmo painel e no painel com o código de tardoze<sup>-</sup> (figs.67-68). Portanto, se outra oficina tivesse vidrado aquele azulejo (d2<sup>2</sup>) teria que ter aproveitado a sua chacota. Assim, supondo tratar-se de um restauro realizado pela mesma oficina, a qualidade inferior da pintura desse azulejo (d2<sup>2</sup>) sugere a mão de um aprendiz, ligado ou não à oficina e, simultaneamente, que o pintor da moldura talvez lhe fosse alheio, como aliás já indicavam os repintes nos azulejos restaurados (Esteves, 2016, p.69). Mas, se assim foi, porque não pagaram novamente ao mesmo pintor? Talvez os artistas não aceitassem fazer “remendos” nas próprias obras, o que parece pouco provável, ou isso fosse caro, ou quem sabe, o acerto entre a sua disponibilidade e a logística da produção se revela-se inviável, já que todo o processo de cozedura do vidrado até os azulejos estarem prontos era muito moroso. Só a cozedura, demorava trinta e seis horas, e o arrefecimento no forno oito dias. Logo, seria sempre urgente terminar a produção do painel, cujo incumprimento nos prazos de entrega acarretaria, possivelmente, as inerentes penalidades (Carvalho 2012, p.369). Em todo o caso, considerando todos os azulejos restaurados de origem, dezanove no total, este revestimento poderá ter dado prejuízo económico, visto a terceira cozedura implicar, além do tempo, novos gastos com vidrado, tinta, materiais no forno e manutenção humana (fornheiro) a quem teria de se pagar de novo.

<sup>34</sup> Veja-se o anexo 11 onde apresentamos a localização das caligrafias semelhantes ao azulejo d2.



Fig.65 O azulejo  $d1^2$  está marcado como  $h3^2$ .



Fig.66 O azulejo  $f11^2$  está marcado como  $y11^2$ .



Fig.67 Erros na coordenada horizontal de  $c7$  e  $d7$ , marcados como  $c8$  e  $d8$  no painel com o código de tardez 2.

a)

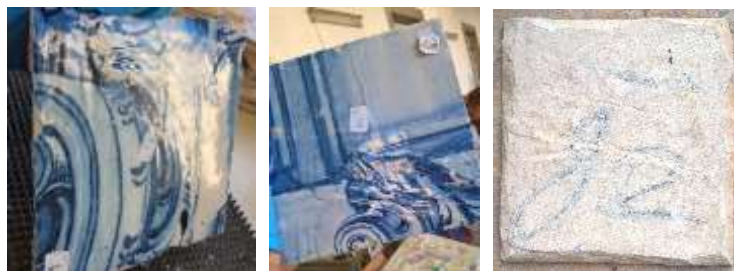


b)



Fig.68 Erro na coordenada horizontal no painel com o código de tardez 2: a) no azulejo  $d6$ , aparece  $d5$ ; b) no azulejo  $g10$  escreveram  $g16$ .

Além dos mencionados defeitos de produção, existem alguns mais na pintura derivados da baixa qualidade de algumas chacotas enquanto produto final. Trata-se sobretudo de marcas deixadas por ramos, ou outro tipo de apoios, enquanto as placas por enchacotar estiveram expostas para secagem ao ar (fig.69), de irregularidades na superfície (ressaltos), de peças empenadas e de fendas. Por fim, outros defeitos resultaram simplesmente da falta de cuidado no manuseamento dos azulejos, em concreto no painel com o código de tardez 2, onde são visíveis as dedadas da colocação dos azulejos no forno (Esteves, 2016, p.78).



*Fig.69 Azulejos  $b4^3$ ,  $c3^2$  e  $g2^-$ .*

Outro tipo de detalhe interessante é a marca de um desenho arrependido no azulejo  $\bar{f}19$  (fig.70), apenas com correspondência ao desenho oposto nos azulejos  $\bar{f}18$  ou  $\bar{f}1$ , revelando que o suporte estava já desenhado quando o pintor se enganou<sup>35</sup>.

Na pintura utilizaram várias técnicas decorativas: na folhagem das árvores o esponjado, sendo visível em todo o painel à luz rasante a marcação de alguns contornos (fig.71) para dar volume a certas partes do desenho e o esgrafitado, para assinalar as zonas de reflexo da luz<sup>36</sup>.



*Fig.70 Azulejo  $\bar{f}19$ .*



*Fig.71 Detalhe do contorno da porta em  $\bar{f}4$  e em  $c15^2$  da direção das vestes.*

### **3.3. Transposição da gravura para o azulejo**

Na transposição das gravuras de um dos livros de Paul Zetl para os painéis, o pintor utilizou o tradicional método de adaptação destas à azulejaria. Para o efeito, adequou a composição vertical à horizontal, por meio do distanciamento dos seus elementos e da adaptação destes à escala dos painéis, resultando numa cópia quase integral das gravuras. A cópia era necessária, bem entendido, por se tratar de uma iconografia conhecida dos noviços, facilitando, deste modo, a apreensão do discurso gerado pelo conjunto das imagens representadas nos azulejos. Em consequência, o caráter

<sup>35</sup> Veja-se o anexo 12 - Teste de correspondência com o desenho arrependido.

<sup>36</sup> Veja-se o anexo 13 - Mapeamento da técnica decorativa do pintor nos painéis.

inventivo do pintor estava apenas na criação da paisagem de fundo e na alteração de pequenos detalhes no desenho, não interferentes com a leitura iconográfica. Estas alterações são importantes de sinalizar, pois estabelecem os limites da sua liberdade artística perante as fontes, além de revelar qual o seu entendimento sobre as mesmas e as suas opções a respeito dos elementos a manter, retirar ou alterar. Estas soluções não dependeram da tradução da técnica gráfica para a pictórica, que inclusive, tinha a dificuldade de ser *alla prima*. Com efeito, ela era visível na construção da perspectiva das imagens e na anatomia de algumas figuras, particularmente no painel com o código de tardoz<sup>-</sup>.

À parte das dificuldades, uma das soluções mais criativas do pintor foi colocar as legendas dentro de filacteras, uma estratégia pouco comum na azulejaria, em que elas surgem por via de regra inscritas em cartelas. Note-se que, os outros revestimentos atribuídos a esta oficina não têm legendas, à exceção da inscrição de uma data, numa das cartelas, não nos servindo por isso de comparação. Outra solução igualmente interessante foi o aproveitamento da perspectiva das imagens no painel com o código de tardoz<sup>-</sup> para centralizar o seu ponto de fuga (fig.36), resolvendo, assim, de forma eficaz a transição entre o espaço interior e exterior das duas cenas.



Fig.72 S. Francisco de Borgia e S. Estanislau na cena da Receção na Companhia.

Fig.73 S. Estanislau na cena da Instrução Espiritual.

Quanto às alterações feitas na composição dos painéis, deparamo-nos com algumas de apreciável significado, devendo por isso, terem sido recomendadas pelo encomendante. Referimo-nos, em particular, à alteração das idades dos personagens e às eliminações feitas no painel com o código de tardoz<sup>-</sup>. Onde na primeira cena o pintor representou S. Francisco de Borgia mais jovem que na gravura, e na cena seguinte S. Estanislau muito mais velho que na fonte (figs.72-73). Outra alteração visível ainda nesta cena, foi a supressão dos livros das mãos dos noviços e a auréola do Santo. Estas duas eliminações mudam a semântica original da imagem em duas perspetivas. Na primeira, enquanto na gravura S. Estanislau é visto como na sua condição de santo, nos azulejos,

ao aparecer sem a auréola, é assumido como um noviço comum, não muito diferente daqueles que frequentavam Arroios. Na segunda, a gravura mostra os noviços percorrendo sobre temas associados à leitura, enquanto nos azulejos, o assunto é introduzido por Estanislau e não pelos livros. No entanto, as alterações não são causais, visto serem consistentes com a análise iconográfica da cena.

No painel seguinte, na primeira cena é interessante que o pintor manteve o detalhe das carepas nas janelas, não simplificando a sua representação, talvez, pelo carácter exótico deste material. A cena imediata, na cozinha (fig.38), ao contrário da gravura, apresenta a figura de fundo a olhar para a ação. Esta alteração deliberada, trata-se de um *admonitore* (Sobral, 2004a, p.75), um eco da tratadística de Alberti, com a função de direcionar a atenção do observador para o discurso narrativo, reforçando assim a relação estabelecida entre si a obra. Esta dimensão era ainda mais acentuada pelo facto da representação nos azulejos ter uma escala monumental fazendo o noviço, enquanto observador, sentir-se incluído neste momento, fundindo-se, assim, a ficção com a realidade. Este tipo de alteração não ocorreu nas outras cenas porque as figuras já estavam no original, viradas para a ação. Infere-se deste modo, que o pintor teria de ser um mestre com alguma formação teórica no campo da pintura. Finalmente, na última cena, O Amor Divino (fig.39), o pintor adaptou a gravura ao espaço que lhe estava reservado no painel de forma idêntica à que fizera para a cena da Receção do Santo.

No que diz respeito à tradução da técnica gráfica para a pictórica, esta foi facilitada pelo facto da gravura ser monocromática, tal como os painéis, simplificando o processo de volumetria. Com isso, o efeito de luz-sombra na gravura foi dado pela quadricula mais aberta ou fechada, na pintura foi traduzido pela mancha de cor obtida pela quantidade de pinceladas sobrepostas ou pelo seu cruzamento. Estas foram aplicadas conforme a dimensão da área seguindo, a maioria, o sentido do contorno das figuras. Esta modelação resultou num efeito muito próximo da gravura. Embora, pareça uma modelação complexa, ela foi rápida e estilizada, mediante a sugestão dos volumes com poucas linhas.

#### 4. A CAPELA DOMÉSTICA DO NOVICIADO DE ARROIOS

##### 4.1. Alterações no revestimento e o espaço: as obras na capela doméstica

A série de S. Estanislau encontra-se mutilada, tal como observamos no capítulo seguinte. Este aspeto é importante por nos indicar a existência de transformações na arquitetura da capela. Partindo deste princípio, indagámos se o revestimento também fora recolocado? Uma possibilidade real, tendo em consideração a análise iconológica que fizemos sobre o revestimento azulejar. Contudo, fica por esclarecer o motivo que levou a isso e não à sua substituição? Talvez tenha sido uma escolha baseada em diferentes valores de ordem estética, utilitária e simbólica.

Cremos que a principal razão terá sido a importância do culto de S. Francisco Xavier para a comunidade de freiras que aí realizaram a sua festa até 1807 (Livro de receita e despesa, 1757-1833, fl.176). Inclusive, este deverá ter sido o motivo da troca dessa série para o lado nobre da capela. Consequentemente, essa troca de lugar entre as duas séries, tornou as sequências narrativas incoerentes desse ponto de vista. Logo, quem as recolocou não estava familiarizado com a função pedagógica do programa. Portanto, a mudança deverá ter ocorrido após a expulsão dos jesuítas de Portugal. As questões que se colocam de seguida, são: que tipo de obras terão levado a isso e como era o espaço inicial?

A capela do antigo Noviciado, assim como este, não são atualmente visitáveis, nem se encontrou a sua planta de levantamento<sup>37</sup>. Na pesquisa documental só encontrámos plantas que não discriminam os seus espaços interiores, como a planta incluída no Inventario da extinção do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz, e sem utilidade para localizar a capela.

O seu espaço atual é conhecido pela planta efetuada pelos profissionais do Museu durante o levantamento do revestimento azulejar<sup>38</sup>. A partir desta e sabendo-se que a arquitetura jesuíta tinha por base o critério do “*modo nostro*”<sup>39</sup>, comparou-se a dita planta

---

<sup>37</sup> Fontes consultadas para localizar a planta da capela deste Noviciado: Vallery-Radot (1960) e o site *Corpus de Arquitectura Jesuíta* da Universidade de Zaragoza, consultado em 22 de agosto de 2018 e disponível em [http://corpusdearquitecturajesuitica.unizar.es/proy\\_2009\\_11.html](http://corpusdearquitecturajesuitica.unizar.es/proy_2009_11.html).

<sup>38</sup> Planta cedida por Alexandre Pais. Veja-se o anexo 17 – Última sequência do programa iconográfico da capela do Noviciado.

<sup>39</sup> Martins (2013, p.296), refere que esta formula implicava a adaptação da planta dos edifícios à evolução das formas artísticas.

com o espaço das capelas domésticas, representado nas plantas de outros noviciados existentes na Biblioteca Nacional de França<sup>40</sup>. Tratava-se, portanto, de um espaço uniforme, concebido sob um retângulo, com a largura atual e com a área do altar-mor pouco profunda.

Ao que tudo indica, o espaço não deverá ter sofrido grandes alterações, à exceção da zona do altar-mor, cuja abertura semelhante a um nicho não seria de origem, visto esta não aparecer em nenhuma das outras plantas. Talvez os vãos da parede direita tenham sido alargados, como a localização das mutilações na série de S. Estanislau sugerem, e as colunas retiradas foram as mais próximas às janelas. Estas, por certo, já existiam e faziam parilha com os nichos da parede esquerda documentados no inventário do sequestro dos bens móveis do Noviciado de 1760, realizado logo após a expulsão dos padres em 1759.

Segundo a comparação entre as séries de S. Estanislau e S. Francisco Xavier, esta última mantém o mesmo número de colunas iniciais, sugerindo que a parede esquerda não sofreu alterações na sua extensão. As colunas incompletas nessa série devem-se à inclusão de uma estrutura em madeira na parede. Contudo, podem ter existido outras obras que exigiram retirar este revestimento, como os danos causados pelo terramoto.

Admitindo que a recolocação do revestimento data de 1760, cinco anos após o terramoto, a empreitada de reparações ocorreu durante os três primeiros meses desse ano. Sob a ordem do desembargador Bartolomeu Gomes Monteiro, elas incidiram sobre várias zonas do noviciado. Conforme o seu registo três ladrilhadores laboraram na cozinha, nas escadas, nas entradas destas, e numa zona que pela abreviatura não se esclarece o local, podendo referir-se à capela: “De 900 tijolos rebatidos para se ladrilhar a cuzinha grande **capuequena**<sup>41</sup> e em / ema e varias entradas das escadas e almarios e outros para aso . mais à frente total – 6\$750” (Autos do sequestro geral feito aos bens e rendimentos que possuíam os Padres da Companhia na Casa do Noviciado de Arroios feito pelo Desembargador Bartolomeu Gomes Monteiro, (s.d.), N. 4, fl1).

Já durante a estadia das freiras no noviciado, a partir da consulta dos seus *livros de despesa e receita*, percebemos terem feito muitas obras e consertos no Noviciado ao longo desse tempo (Setembro de 1766 a 1838) e para as quais as freiras pediam esmolas. Normalmente os livros indicam onde fizeram as intervenções no Convento, mas quando

---

<sup>40</sup> Vejam-se as figuras 5,6 e 7.

<sup>41</sup> Segundo o dicionário de abreviaturas paleográficas (Borges, 1981), cap. significa capela.



não o fazem, aparece só a indicação dos materiais comprados. No concernente às capelas, há uma entrada de reparos em 1777-1778, “dispendeo no conserto de húa cap.a 150\$000 (Livro de receita e despesa, 1757-1833, fl.92)”, e em 1791-1792, outra para reparações no valor de 50\$000 (Livro da receita e despesa do vínculo que instituiu a Senhora Dona Maria Pimenta da Silva fundadora do convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz, 1761-1841, fl.84). Estas duas entradas são as únicas que não especificando a localização da capela em causa, poderiam relacionar-se com a nossa, no entanto não mencionam azulejos nem ladrilhadores ou azulejadores. Todavia, não foram só as religiosas que aí intervieram, a coroa também o fez, segundo um dos documentos das *Folhas das férias e contas de 1868*, embora não especifique o local da intervenção (Folhas de férias, contas de material, alvarás, certidões, mercês, procurações, escrituras, petições, contratos, avaliações e medições, 1669-1868, V/A/21/ (4), fl.16). Supondo-se, portanto, ter sido nesta altura que colocaram os azulejos padrão (módulo 2x2/1) no embasamento dos painéis código de tardo<sup>z</sup> e 3. O padrão (fig.103) utilizado no XVII, segundo Isabel Pires (2012, p.325) e reciclado pela Fábrica Viúva Lamego (catálogo, p.57) inaugurada em 1849, e pela Fábrica de Sant’Anna a funcionar desde 1741 (figs.105-108). A historiadora (2012b, p.455) estabelece a cronologia para a aplicação deste motivo entre 1895 e 1920. No entanto, a variante de Arroios é diferente no tratamento decorativo do motivo, tratando-se, provavelmente, de uma produção de outra fábrica. Além deste, também existiam noutra sala azulejos de padrão pombalino (fig.104), os quais remetem para as reparações que no seu tempo áureo existiram no Noviciado.





Fig.74 Padrão no embasamento da Capela Doméstica em Arroios.



Fig.75 Padrão pombalino n.º P-18-00020, aplicado entre 1770 e 1820. Azinfinitum.

#### Variações encontradas do padrão florido em Arroios:



Fig.76 Padrão Fábrica de Sant'Anna, utilizado como imagem de fundo no site.



Fig.77 Padrão Fábrica Viúva Lamego. Foto: Catalogo Viúva Lamego, Aplicação 126A / V32, p.57



Fig.78 Variante diferente, in situ num imóvel no Barreiro. Foto: Pires, 2012, p.456.



Fig.79 Padrão Fábrica Sant'Anna, portfólio 903.

As obras e reparos continuaram depois da passagem das freiras, mas essa documentação também é omissa quanto a obras na capela. Nomeadamente, o registo sobre a instalação de bocas de incêndio (Estabelecimento de bocas de incêndio no edifício do Hospital de Arroios, 1896) e na memória descritiva das obras realizadas entre 1895 e 1898 para higienização e aumento do edifício a hospital (Diversas Obras no Hospital de Arroios, 1892-98), quando este estava adjudicado ao Hospital de São José. Partindo-se do pressuposto que as obras não terão ocorrido nesse tempo, porque elas visavam a melhoria das condições de higiene no edifício, incidindo sobre as barracas para acomodação dos doentes de varíola, no claustro e na cozinha, existentes no piso térreo, e na criação de uma nova vedação no recinto.

Em todo o caso, as evidências físicas (mutilações) observadas na série de S. Estanislau não deixam dúvidas quanto à sua recolocação. Esta também é perceptível pelo desalinhamento das cartelas do rodapé com as dos painéis, tal como as fotos *in situ* revelam, e pelo encadeamento das cenas narrativas que mostram a troca de lugar das

séries. A recolocação teve lugar ainda no século XVIII, conforme as colunas escacilhadas em obra e o tipo de argamassa nos azulejos sugerem. Em todo o caso, o facto do revestimento ter subsistido *in situ* até ao ano 2000 e a sua recolocação demonstram que os valores de apreciação eram como usual, de ordem utilitária e estética por causa das propriedades da azulejaria: a durabilidade, facilidade de limpeza, brilho e reflexo.

#### **4.2. A obra de arte total ou um exemplo do *bel composto***

A proposta de análise estética do micro espaço da capela doméstica, enquanto obra de arte total, admite-se mediante a comparação dos poucos dados sobre a sua decoração com a descrição de outras capelas domésticas da Companhia. Pois, além dos bens móveis que após a expulsão dos padres passaram para o Erário Régio<sup>42</sup>, estes revestimentos azulejares, nada mais se conhece sobre a sua decoração. Dessa lista de bens, encontra-se a referência a um retábulo entalhado e dourado com um painel de Nossa Senhora da Conceição, provavelmente perdido. Além deste, mas ao que tudo indica pertencente à igreja, são os dois retábulos<sup>43</sup> de 1733, ambos de mármore, que chegaram aos dias de hoje. Um dedicado ao Santíssimo Sacramento e o outro também a Nossa Senhora da Conceição (Lameira, 2006. p.82-85).

De acordo com o rol dos bens, os dois nichos da parede do Evangelho continham, cada um, o seu santo: o primeiro, com o Menino Jesus, (provavelmente, S. Estanislau), porque quando se trata de Santo António o autor indica o seu nome, como se verá mais à frente, e o outro santo tinha um sol de prata na mão. Do rol de objetos destacam-se ainda, “na banquetta de baixo tem Santo António e São Gonçalo de pau com resplendor de prata e o Menino com resplendor com pedras azuis”, castiçais de prata, sacrários, crucifixos, panos de tafetá e damascos, missais e vaso para a comunhão, alguns “pires da India”, “quatro painéis em tábua com molduras entalhadas douradas”, dois armários, cinco alcatifas de papagaios forradas, duas imagens de marfim, quatro de barro (Lino e Guerra, 1969, p.60-62) e alguns livros, não discriminados (AHTC.JI, mç. 32, cad.125, fl.6). Assim, considerando esta informação e a análise anterior sobre o espaço desta capela, a decoração era composta: pelo revestimento azulejar onde figuram os Santos S. Estanislau Koska e S. Francisco Xavier, estando por cima quatro quadros com moldura dourada e de

---

<sup>42</sup> O rol de bens foi publicado por Luís de Bivar Guerra (1969).

<sup>43</sup> Veja-se o anexo 18 – Retábulos do Noviciado de Arroios.

dimensão e figuração desconhecidas. É provável que nestes quadros figurassem os dois Santos, juntos ou não, tal como acontece nas telas da capela doméstica do Colégio das Artes em Coimbra, que representam cenas místicas dos santos da Companhia alusivas à Virgem, em particular do fundador, cuja iconografia também aparece nos azulejos de 1720-1730. A restante decoração, de 1732, (Martins, 1994. p.169) é também alusiva à Virgem.

Assim, as diferentes artes confluem para o mesmo sentido de conteúdo (Sobral, 1999. p.305), que, como assinala Diana Santos (2010a, p.1199) se exprime pela vontade de um espírito combativo, de defesa e propagação da Fé Católica (fig.109). Contudo, a união estética podia ainda ocorrer por via complementar, a partir da repetição do mesmo tipo de motivos decorativos nas diversas artes existentes na capela. Dando ao espaço e à decoração uniformidade e coerência estéticas, ao ligar os vários sentidos de conteúdo das artes. É exemplo disso a cartela do retábulo de mármore da igreja deste Noviciado, bastante afim da que aparece nos painéis. Dessa forma, as molduras dos painéis de azulejo também atuavam como áreas de articulação entre as diferentes artes.



*Fig. 80 Capela Doméstica do Colégio das Artes, Coimbra. Foto: Santos, 2010, p.1205*

## 5. PROBLEMAS DE CONSERVAÇÃO E RESTAURO

### 5.1. Considerações gerais sobre o estado de conservação dos painéis.

A degradação física dos azulejos ocorre por diversos fatores, seja por má manutenção humana, por ação temporal ou por exposição ao ambiente natural, o qual ataca as zonas mais sensíveis dos azulejos (os defeitos de fabrico). Por conseguinte, o levantamento do estado de conservação dos painéis de S. Estanislau pretendeu estabelecer o seu ponto de situação, antes da intervenção, verificando se existiam restauros, quais as patologias e a sua distinção dos defeitos de fabrico<sup>44</sup>.



Fig.81 Restauro antigo e degradado no azulejo a18<sup>2</sup>.



Fig.82 Falha de vidrado no azulejo c8<sup>3</sup>.



Fig.83 Fissura no azulejo d5<sup>-</sup>.



Fig.84 Fratura com lacuna no azulejo b8.



Fig.85 Lacuna no azulejo f3<sup>2</sup>.

A série apresentava nas zonas degradadas uma pasta de preenchimento aplicada *in situ*, mas já danificada (fig.74). As patologias encontradas foram: sujidade, lacunas, fraturas, fissuras e falhas de vidrado, (figs.75-78). A perda de vidrado advém de dois motivos: do levantamento dos painéis no local ou do contacto do suporte do azulejo com a humidade das paredes. Após o diagnóstico das patologias nas peças concluiu-se que a série estava em bom estado de conservação, não apresentando problemas graves.

Os defeitos de fabrico nas peças (figs.79-84) são sintomas de qualidade técnica inferior e os mais recorrentes foram: zonas de enrolamento onde o vidrado recuou devido à presença de gordura durante a cozedura; bolsas de ar entre o vidrado e a chacota; poros resultantes da libertação de gases durante o arrefecimento do azulejo; picado, são depressões circulares pouco profundas no vidrado e fissuras estruturais no mesmo. Também foram encontradas algumas manchas de diversas cores e por isso provocadas por diferentes motivos (figs.54-55;84). As mais comuns são cinzentas, resultantes da fixação de cinzas existentes dentro dos fornos no vidrado (azulejo e2<sup>2</sup>). Embora não sejam considerados defeitos, no seu sentido estrito, também existem azulejos com tons de azul

<sup>44</sup> A sua classificação baseou-se nas referências (Mântua et al, 2007) e (Esteves e Mimoso, 2011).

diferente no painel código de tardo 2, como o azul vivo resultante da exposição a altas temperaturas no forno.

### Os defeitos de fabrico mais comuns na série



*Fig.86 Enrolamento de vidrado no azulejo e8<sup>3</sup>.*



*Fig.87 Bolsa de ar no azulejo d2<sup>2</sup>.*



*Fig.88 Picado no azulejo a9<sup>2</sup>.*



*Fig.89 Poro no azulejo b3<sup>2</sup>.*



*Fig.90 Fissura estrutural no azulejo b15<sup>2</sup>.*



*Fig.91 Mancha no azulejo a4<sup>3</sup>.*

## 5.2. O Tratamento de Conservação e Restauro

A série de S. Estanislau Kostka localizava-se na reserva do Aquário<sup>45</sup> onde se situam alguns dos painéis a restaurar e outros para expor. Já estava inventariada e organizada em caixotes de madeira, individualizados e etiquetados com a informação identificativa deste núcleo<sup>46</sup>. Quer isto dizer, o número de inventário, o tema de cada painel, o número do caixote correspondente, o local de proveniência e a data de deslocação dos painéis para o Museu. Enquanto medida de prevenção e conservação o acondicionamento dos azulejos nos caixotes deve ser sempre, vidrado contra vidrado, para evitar o abrasão, em particular no seu transporte e quando for inexequível montar os painéis durante o procedimento de restauro.

Os tratamentos de conservação e restauro realizados no MNAz seguem as boas práticas, na medida em que promovem os critérios de compatibilidade, durabilidade e de reversibilidade. Ou seja, os materiais utilizados não prejudicam os azulejos e são passíveis de eliminar. O objetivo do tratamento foi prevenir a deterioração e unificar esteticamente as peças respeitando, contudo, o seu envelhecimento natural. Logo, a intervenção, mediante a técnica a frio, que consiste na utilização de materiais sintéticos (Esteves. e Mimoso, 2014), cingiu-se às áreas cujas dimensões perturbavam a apreensão estética do painel, enquanto unidade, excluindo-se os defeitos de fabrico conferidores de identidade

<sup>45</sup> Trata-se de uma área localizada no piso térreo do claustro de D. João III, assim denominada por se encontrar visível a partir de vidros.

<sup>46</sup> Esta informação é posteriormente reunida nas fichas de inventário de cada painel, consultáveis no anexo 14 – Fichas de Inventário.

às peças. Porque se tratam de peças museológicas os valores estéticos são importantes para a receção da coleção pelos visitantes, pelo que a pintura é mimética. Contudo, estas zonas são sempre visíveis não existindo perigo de parecem falsos artísticos.

Durante a intervenção, aplicada de forma faseada e igualmente a cada um dos três painéis, fizemos o registo do mapeamento do tipo de patologias encontradas, indicando para as mesmas qual o tratamento aplicado, conforme se apresenta no anexo 15 – Fichas de Registo do Tratamento de Conservação e Restauro. As tarefas foram adequadas consoante o estado de conservação e face do azulejo, chacota ou o vidrado, os quais exigem por si só cuidados de manuseamento ligeiramente diferentes. Assim, deu-se início à limpeza das argamassas no tardoz e nas arestas dos azulejos. Estas últimas eram escacilhadas para facilitar o assentamento original dos azulejos, tendo nesta serie ocorrido com a chacota em cru, conforme testemunham a presença dos escorridos na maioria das arestas. Esta foi uma das fases mais demoradas, mas aprimorável, embora dependa da dureza provocada pela calcinação<sup>47</sup>. A composição da argamassa era obtida pela mistura de areia e cal produzindo tons diferentes desde o branco-sujo ao acastanhado, como se vê pela diferença entre as argamassas dos painéis com tom rosado e a do rodapé mais escura (fig.85).



*Fig.92 Exemplo das argamassas de cada um dos painéis e do rodapé. Pormenor do grão da areia da argamassa (foto à dir.).*

No entanto, a partir de 1850, substituiu-se gradualmente este tipo de argamassa pelo cimento de Portland, de cor cinzenta, embora diferente do atual, que continuou a ser aplicado até 1950 (Damas, 2017, p.4-5; 27, Marques, 2005). Por conseguinte, a recolocação do revestimento só podia ocorrer durante o século XVIII. Estas argamassas foram fáceis de remover, dado o grão de areia ser muito poroso, utilizando-se bisturis de cabo 3 (com lâminas 10 e 11) e de cabo 4 (lâminas 20 e 23). A escolha das lâminas fez-se segundo a dureza da argamassa e a dimensão da superfície a tratar, devendo existir algum cuidado para não danificar a peça com a pressão dos utensílios.

---

<sup>47</sup> Por calcinadas entendem-se as argamassas que, feitas a partir de areia, cristalizaram devido às paredes onde estão serem húmidas. Neste caso, elas tornam-se mais consistentes e compactas.



Complementarmente, utilizou-se água e escovas para limpar o tardo de maneira a exibir a sua marcação. A cor creme da chacota era a ideal prevenindo a necessidade da oficina de esconde-la com a aplicação de camadas de vidro grossas. Simultaneamente, também diminuía a necessidade de usar maior percentagem de estanho na receita do vidrado, para o tornar opaco, tornando a manufatura mais económica.



Fig.93 Pintura bordeou e branca no painel com o código de tardo 3.



Fig.94 Estuque do painel com o código de tardo 3.



Fig.95 Azulejo com dourado pertencente ao painel com o código de tardo 3.

A limpeza do vidrado consistiu em retirar tintas e sujidades existentes com o bisturi, quando necessário (limpeza mecânica) e com algodão e água, finalizando-se com uma solução líquida à base de Teepol<sup>48</sup>, álcool e água (limpeza húmida). Os três silhares apresentavam diferentes quantidades de tinta<sup>49</sup>, mas só as colunas extremas<sup>50</sup> apresentavam faixas de tinta bordeaux sobreposta por branca (fig.86), definindo-se assim, a sequência das cores aplicadas na capela. Nos três silhares encontrou-se, na fiada superior de azulejos, uma faixa de tinta dourada (figs.87-88) e em dois deles estuque. No entanto, só no código de tardo 3 o estuque era dourado, sendo incolor no painel código de tardo 3. Estes dados, depois de conhecidos, são perceptíveis nas fotos *in situ*<sup>51</sup> e atestam a memória desse espaço. A lavagem dos azulejos fez-se com água corrente, usando escovas diferentes, conforme a necessidade, terminando quando os azulejos deixam de largar poeira no seu manuseamento.

<sup>48</sup> O Teepole® é um detergente com ph neutro que não agride o vidrado.

<sup>49</sup> Vejam-se os outros mapeamentos das sujidades nos painéis na secção correspondente a cada um no anexo 15.

<sup>50</sup> O painel código de tardo 2 era o único que apresentava apenas uma coluna com essa fila de tinta, os outros tinham em ambas as colunas da extremidade.

<sup>51</sup> Na fotografia *in situ* do painel (Veloso, 1996, p.78), observando com atenção, vê-se numa das margens a pintura a branco. Consulte-se para o efeito o anexo 16 - Fotografias *in situ* da Capela doméstica do Noviciado de Arroios.



Fig.96 Azulejos fraturados do painel com o código de tardoz 2.



Fig.97 Vidrado colado no painel com o código de tardoz 2.



Fig.98 Fragmentos dos azulejos do painel com o código de tardoz 2.

A colagem com *Paraloid B-72*® dos azulejos fraturados e do vidrado visa devolver a forma e estética das peças (figs.89-91). Durante o procedimento assegurou-se a limpeza das zonas de contacto, sendo os azulejos depois colocados com a linha de fratura na horizontal durante 24 horas, para uma boa selagem. Uma colagem bem sucedida não deve ter diferenças de nivelação na zona afetada, quer seja no vidrado, quer seja na chacota. Porém, há situações mais difíceis provocadas pelo empeno do barro ou pela fragilidade dos fragmentos de vidrado, tornando-se necessário retirar e repetir a aplicação. No entanto, como o restauro não possui um carácter definitivo, a resina é de fácil remoção ao colocar o azulejo num ambiente de acetona por algumas horas.



Fig.99 Azulejos com Aguaplast®.

Na integração volumétrica das lacunas foi utilizado gesso e no preenchimento das falhas de vidrado superficiais Aguaplast® (fig.92). Quando polidos, ambos os materiais devem estar ao nível do vidrado e sem rugosidades para não prejudicar a integração cromática. Existiram dois azulejos que exigiram especial atenção e conjugaram diferentes materiais. O azulejo i28<sup>2</sup> tinha um fragmento diferente, colocado *in situ* pelo azulejador, e requeria primeiro *Paraloid*® com micro-esferas e sobre este, gesso para reforço (fig.93). No azulejo e25<sup>2</sup>, a lacuna na chacota foi preenchida com o gesso para suportar o fragmento (fig.94). Por conseguinte, os dois exemplos mostram-nos que o gesso não é aplicado apenas para reconstruir lacunas, mas também para consolidar os fragmentos.





*Fig.100 As duas fases de tratamento do azulejo i28<sup>2</sup>.*

*Fig.101 Preenchimento da lacuna na chacota do azulejo e25<sup>2</sup>.*

A última fase do tratamento foi a integração cromática, cuja complexidade consistiu em chegar à gradação de tons existentes nos azulejos, para obter um restauro mimético. É importante as cores nunca fiquem mais escuras que o tom do azulejo, porque durante o envelhecimento da tinta, estas ainda escurecem mais. Importa sinalizar para esta tarefa também duas diretrizes: o facto do azulejo ter diferentes tons de branco e de azul e a noção do traço do pintor, devendo ser reproduzido na integra para não chocar visualmente. Nas hipóteses onde o desenho era confuso, socorremo-nos da gravura (fig.95). Não obstante, como o desenho do pintor é uma reinterpretação da mesma, alguns detalhes eram diferentes. Nestas situações, como no coroamento dos espelhos, reinterpretou-se o desenho do pintor, recorrendo aos azulejos com o mesmo motivo. Por esta razão, na pintura utilizam-se sempre azulejos auxiliares, além dos que fazem fronteira com a área a integrar (fig.96).

Além da dificuldade inerente ao processo da aplicação do sub-tom, esta fase também estava dependente das condições naturais de luminosidade influenciadoras da visualização das cores. Uma amostra disso foi quando se confirmou a pintura após um dia nublado e as cores surgiram todas azuladas, exigindo assim uma nova pintura. Por tudo isto e além da interferência da própria perícia na pintura, esta fase foi a mais morosa, ocupando os últimos meses do estágio. Após a pintura aplicou-se uma cera micro cristalina para proteção da camada pictórica e para um acabamento brilhante como o vidro.



*Fig. 102 Detalhe da zona a pintar.*



*Fig. 103 Exemplo dos azulejos de fronteira necessários para a pintura.*

### 5.3. Marcação no tardoz

À medida que cada painel foi tratado registou-se a marcação do tardoz<sup>52</sup> dos azulejos, definida pelo ladrilhador ou azulejador e escrita após a pintura, empilhando os azulejos antes de serem cozidos. Este procedimento deixava por vezes fantasmas dessas marcas no vidrado dos azulejos (Pais, et al., 2015; Esteves, 2016, p.78). Embora na série não haja presença dos mesmos, encontramos em alguns tardozes manchas de vidrado indicando a sua colocação sobre azulejos e peças tridimensionais, como evidência a mancha de vidrado circular no azulejo c14<sup>-</sup> (fig.97). Com efeito, as duas situações comprovam, mais uma vez, a produção nas oficinas de ambos os produtos, azulejos e louça fina (faiança).



*Fig. 104 Azulejo c14<sup>-</sup> com vidrado no tardoz.*

Continuando a questão da marcação no tardoz esta é composta por códigos e por marcas alfanuméricas. Os primeiros identificam os painéis e as segundas o lugar dos azulejos nesse painel. Os códigos dos painéis podem ser numéricos, alfabéticos ou mesmo simbólicos e a sua sequência correspondia à do programa azulejar. Os códigos aparecem geralmente isolados da marca alfanumérica, a coordenada do azulejo, por sua vez escrita em minúsculas e com um sentido ascendente, onde as letras correspondem à fila horizontal e os números à coluna. Contudo, existem outros revestimentos onde as marcas começam de cima para baixo, mas nos dois casos a leitura inicia-se geralmente da esquerda para a direita.

Neste revestimento, composto por seis painéis, os códigos são numéricos (de 2 a 6), à exceção de um simbólico que corresponde ao lugar daquele que seria o código 1(inexistente). Assim, a sequência dos códigos é: Receção ( <sup>-</sup> ) virtudes (2), Aparição da Virgem (3), Partida de S. Francisco Xavier (4), Chegada ao Japão (5), Visão de S. Francisco Xavier (6).

---

<sup>52</sup> Veja-se no anexo 5 as fotografias da marcação de tardoz dos painéis.

Se a marcação era definida pelo ladrilhador porque deu ao primeiro painel um código simbólico em vez de numérico? Desconhecemos o motivo, mas podemos especular se terá sido antes uma alteração de última hora feita na oficina, por exemplo, por existir no forno um outro painel com o código 1? É uma hipótese viável, pois como o enformamento era dispendioso com toda a certeza coziam em simultâneo painéis de séries diferentes, aliás, era já costume juntarem louça, peças por enchacotar e por vidrar (Esteves, 2016, p.60, 64). Este cenário justificaria assim a necessidade de distinguir o painel com um código simbólico para evitar trocas. Contudo, porque não o cozeram mais tarde? A justificação, mais uma vez, pressupõe questões de ordem logística e económica. Como vimos, o processo de cozedura do vidrado era longo permitindo apenas três fornadas por mês, na melhor das hipóteses. Tornava-se então, necessário aproveitar ao máximo a capacidade dos fornos para a oficina ter rentabilidade e poder respeitar os prazos de entrega das peças.



*Fig.105 Momentos diferentes de escrita da marcação no tardo.*

A marcação do tardo na série, à exceção do azulejo g18<sup>2</sup> (painel com o código de tardo 2) foi sempre escrita com a mesma orientação e em azul e preto (fig.98). A cor azul corresponde à primeira grafia, como exemplifica o azulejo (c18<sup>2</sup>) e a preta à sua reescrita, sempre que a primeira não era legível. Além destas duas cores também era comum utilizar-se o vermelho na azulejaria. Note-se que o facto de existir uma reescrita só poderá ser anterior ao primeiro assentamento dos painéis na parede.

A partir destas marcas podemos montar os painéis e criar as suas grelhas de marcação de tardo<sup>53</sup>. Este é um instrumento precioso de trabalho pelas suas várias valências: conhecer o lugar de cada azulejo num painel, quais os que faltam, quais os supostamente substituídos, quais foram os enganos de escrita nas marcas, mapear os problemas de conservação de cada azulejo, perceber a escala dos painéis, saber o total de azulejos num painel e ademais, se faltarem azulejos, podemos calcular as dimensões de qualquer painel a partir do azulejo do canto superior direito (Silva, 2014, p.55). Estas

<sup>53</sup> Consultável para cada painel no anexo 15.

marcas, aliás, permitem até estimar pelas diferentes grafias o número de empregados da oficina e também perceber quando os fragmentos pertencem ou não a um azulejo, como no azulejo i28<sup>2</sup>, cujo fragmento não lhe pertence (fig.99). Por estas valências compreendemos que a marcação só era necessária nos revestimentos figurativos, dado a azulejaria de padrão, pelas suas características de aplicação, não precisar. Na verdade, o método foi maturado durante o século XVIII e filiava-se no flamengo, introduzido em Portugal com os revestimentos produzidos em 1558 para o Palácio Ducal de Vila Viçosa (Pais, et.al. 2015b).



Fig. 106 Memória da marca de tardoz no fragmento do azulejo i28<sup>2</sup>.

#### 5.4. Marcas de levantamento

No vidrado também existe uma marcação relativa à última localização dos painéis, as – marcas de levantamento<sup>54</sup> – inscrita em etiquetas e colocadas *in situ* pelos profissionais do Museu, antes dos painéis integrarem a instituição em junho de 2000. À semelhança da função das marcas de tardoz, estas permitem saber qual era a disposição dos painéis na capela e, por conseguinte, recriar o espaço arquitetónico, saber a localização e direção exatas de cada um dos azulejos, que por sinal, evidenciavam alguns erros de assentamento no painel código de tardoz 2. Estas marcas obedeceram a um critério de divisão por salas, iniciando-se a contagem dos painéis no número um e assim por diante até ao doze, correspondendo cada um dos seus números a um novo código dado pelos técnicos, visto os códigos de tardoz ainda não se conhecerem. A leitura do revestimento iniciava-se na entrada a partir do lado direito, com o ciclo de S. Estanislau, seguindo-se o ciclo de S. Francisco Xavier, à esquerda<sup>55</sup>. Assim, a sequência dos códigos de levantamento dos painéis era: o da Receção de S. Estanislau na Companhia (1), depois o painel das Virtudes do Santo (4) e, por fim, o da Aparição da Virgem (7). Seguindo-se

---

<sup>54</sup> *Idem, ibidem.*

<sup>55</sup> Veja-se o anexo 17 – Última sequência do programa iconográfico da capela do Noviciado.

o ciclo de S. Francisco Xavier, com o painel da Visão de S. Pedro (8), depois os Milagres do Santo (10) e, finalmente, o painel com a sua Partida de Lisboa (12). Esta marcação dá a conhecer, além da última sequência dos painéis no espaço, a existência entre eles de outros silhares não pertencentes ao programa original.

A disposição das etiquetas no azulejos era consistente, demonstrando não existirem azulejos com direção incorreta. Esta marcação, também alfanumérica, ao contrário da de tardoz, estava escrita em maiúsculas e a contabilização dos azulejos iniciou-se na fiada mais próxima ao chão, com a letra A, incluindo assim o embasamento. Contudo, o seu código no tardoz é diferente<sup>56</sup>, logo, ao ser uma estrutura independente dos painéis excluímo-lo do nosso estudo. Não obstante, importa sinalizar que o seu número de fiadas horizontais dita a letra pela qual a marcação de levantamento nos painéis se inicia, explicando o porquê desta ser desigual nos painéis. O método de organização das marcas de levantamento não é um processo normalizado, diferindo conforme os casos e os profissionais envolvidos. Do confronto com a decoração verificou-se a ausência de algumas fiadas de azulejos e de alguns azulejos cortados, supondo-se a recolocação da série no mesmo espaço físico.

No painel código de tardoz – as marcas de levantamento já não existiam, mas a calcular pelo número de fiadas do embasamento deveriam iniciar-se na letra E. Neste painel é visível o corte de vários azulejos, na coluna dezanove, ( $\bar{a}19$ , e de  $\bar{i}19$  a  $\bar{f}19$ ), na linha inferior nos azulejos ( $\bar{a}2$ ;  $\bar{a}5$ ;  $\bar{a}6$ ), e depois de ( $\bar{a}10$  até  $\bar{a}12$ ) e na linha superior desde ( $\bar{i}6$  a  $\bar{i}15$ ), e também não existe o azulejo  $\bar{a}4$ . Além disto, as marcas de tardoz começam em ( $\bar{a}2$ ), faltando a coluna um (de  $\bar{a}1$  a  $\bar{i}1$ ), como prova o desenho incompleto nesse lado da moldura. As mutilações feitas neste painel também aparecem nos demais. Com efeito, estas alterações nunca poderiam resultar do primeiro assentamento, visto as medidas serem tiradas no local ou a partir do risco do edifício<sup>57</sup> por um especialista – o ladrilhador – quem projetava a escala dos painéis e os assentava depois de cozidos. Além disso, elas não seriam admissíveis quer pelo encomendante, quer pela oficina ou pelo ladrilhador pois prejudicaria, provavelmente, a sua reputação. Logo, a hipótese é a capela

---

<sup>56</sup> Os embasamentos independentes podem ser aplicados em qualquer programa azulejar.

<sup>57</sup> Um exemplo disso é o revestimento azulejar encomendado em 1720 a uma oficina de Lisboa para a Igreja da Misericórdia de Viana do Castelo, onde o pintor e o ladrilhador usaram o risco das paredes enviado pela instituição religiosa (Câmara 2005, pp. 272-273).

ter sofrido reestruturações arquitetônicas, talvez pelo terremoto ou pela vivência das freiras Concepcionista instaladas no Noviciado a partir de 1766.

No painel com código de levantamento 4 (código de tardez 2), as colunas das extremidades 1<sup>4</sup> e 28<sup>4</sup> (na marcação de tardez respectivamente 1 e 29)<sup>58</sup> só foram descobertas mais tarde, durante a busca do azulejo em falta no painel de código de tardez –, nos contentores<sup>59</sup> dos outros painéis provenientes do Noviciado (figs.100-101). Estas duas fiadas verticais, com cerca de um centímetro de largura, estavam fraturadas e alguns dos seus fragmentos não tinham marcação de levantamento, não sendo logo perceptível terem sido cortados das colunas das extremidades desse painel. Quando essas colunas foram montadas no painel verificou-se existirem dois códigos de levantamento semelhantes<sup>60</sup>: E'1<sup>4</sup> (coluna fina) e E1<sup>4</sup> (coluna seguinte), decerto a primeira fiada não foi contabilizada, embora estivesse lá<sup>61</sup>.



*Fig.107 Coluna e14<sup>4</sup>, depois a e1<sup>4</sup> e por último os fragmentos não identificados dessas colunas. Detalhe de um dos fragmentos com estuque (foto à dir.).*



*Fig.108 Painel com as colunas encontradas.*

O facto destas colunas terem sido escacilhadas em obra indica a existência dum segundo assentamento e de dois detalhes: primeiro, este tipo de manuseamento tendo em conta o risco de fratura do vidro exigia o trabalho de um ladrilhador experiente (Esteves, 2016, pp. 51-52) e, segundo, essa operação não poderia ocorrer após o século XVIII. Na verdade, com o desenvolvimento das técnicas industriais no século XIX não se escacilhava mais os azulejos, pois os tardezes ao serem estriados permitiam uma maior superfície de aderência.

<sup>58</sup> Inicialmente, pensávamos que estas colunas não existiam.

<sup>59</sup> Estes contentores continham os azulejos do embasamento e outros painéis.

<sup>60</sup> Veja-se no anexo 15 a marcação de levantamento deste painel.

<sup>61</sup> Pela foto *in situ* no anexo 16 verificamos que a fiada 1 realmente fazia parte do painel.



A reduzida dimensão dessas colunas correspondia, assim, ao espaço da parede que faltava preencher, mas em vez do ladrilhador cortar os centímetros em faltavam de uma só fiada de azulejos, optou por cortar das colunas das extremidades. Esta solução denuncia o seu nível de profissionalismo, ao preocupar-se em deixar o painel harmonioso, um cuidado evidente também na anexação de um fragmento semelhante ao azulejo i28<sup>2</sup> e que foi cortado do azulejo i29<sup>2</sup>. Este tipo de cuidados justificam também que tenha retirado os azulejos excedentes da moldura e não da figuração.



*Fig.109 Azulejos E25<sup>4</sup> e E26<sup>4</sup> trocados.*

As marcas de levantamento E25<sup>4</sup> e E26<sup>4</sup> revelaram a troca de assentamento entre os dois azulejos, respetivamente a26<sup>2</sup> e a25<sup>2</sup> (fig.102). Provavelmente, pela semelhança entre as duas peças, cuja diferença ao longe não se nota, sobretudo porque estavam localizados na fiada inferior do silhar. Quando este tipo de erro aparece em grande quantidade significa um novo assentamento dos painéis e também um trabalho descuidado.

No último painel com código de levantamento 7 (código de tardo 3), as marcas iniciavam-se na letra C1<sup>7</sup> e terminavam em k1<sup>7</sup>, indicando a existência de duas filas de embasamento. Neste painel, ao contrário do ocorrido no painel de código de tardo 7, retiraram a última coluna, ficando um total de oito colunas. Encontramos ainda, no azulejo a1<sup>3</sup>, o recorte do plinto de uma coluna de mármore, conforme as fotos *in situ*<sup>62</sup> e a primeira coluna, tal como a última, eram de origem mais estreitas. É interessante notarmos que na decoração de um dos capiteis o desenho foi descontinuado. Um detalhe invisível na visão global do painel, mas demonstrativo do caráter oficial desta produção.

---

<sup>62</sup> Veja-se a foto no anexo 16 – Fotografias *in situ* da Capela doméstica do Noviciado de Arroios.

## CONCLUSÃO

O estágio realizado no MNAz proporcionou-nos a oportunidade de aplicar em contexto real as metodologias da História da Arte adquiridas pela via académica, bem como a aprendizagem de novas respetivamente, centradas no estudo da azulejaria. São de destacar neste âmbito, as marcações de tardo e a de levantamento com a sua respetiva planta, como importantes ferramentas de trabalho. Ambas permitiram compreender a organização do programa azulejar *in situ* e a sua utilização até ele ser deslocado para o MNAz no ano 2000. Não sendo estas metodologias adquiridas de outra forma, tornaram o estágio numa experiência extremamente enriquecedora do ponto de vista profissional, uma vez que o contacto com os objetos artísticos é indispensável, permitindo assim colocar questões que noutra circunstância podiam não ter resposta. Sendo o caso da discussão sobre os processos técnicos adotados por esta oficina, um bom exemplo disso mesmo. Além destes, também foram estudados os modelos formais utilizados, resgatando-se assim, metodologias de trabalho desta oficina, da obscuridade em que permaneciam mergulhadas.

O estudo que aqui desenvolvemos, dentro das suas possibilidades e limitações, é assim um pequeno contributo para o vasto campo da história do azulejo. Lançando simultaneamente, algumas pistas quer para encontrar futuros revestimentos associados a esta oficina, quer ainda para estudos comparativos, mais aprofundados, sobre os revestimentos já conhecidos no Palácio Pimenta e no Convento dos Cardaes. Este relatório procurou ser também inovador ao explorar a iconografia de S. Estanislau Kostka na azulejaria, um Santo pouco estudado e por isso pouco conhecido, mas com especial interesse no contexto institucional da Companhia de Jesus.

S. Estanislau era o modelo das virtudes que a Companhia procurava transmitir aos noviços. Jovens que se encontravam por conseguinte no seu período de formação. Compreendendo-se assim a sua presença neste programa figurativo. As imagens selecionadas sobre o Santo remetem para os fundamentos desse nível de ensino, enquanto as imagens de S. Francisco Xavier referem-se aos principais meios de conversão e atitudes durante a missionação. As representações dos dois santos evocam assim as qualidades espirituais necessárias aos noviços para exercitarem o fim da Companhia – ganhar almas para a Maior Glória de Deus. Recorrendo como era seu hábito à utilização da imagem através de modelos consagrados, no plano didático e pedagógico, que circulavam em livros e gravuras avulso.



Como pudemos aferir para S. Estanislau os modelos dos azulejos foram as gravuras dos livros do jesuíta Paul Zetl editados para a canonização do Santo em 1726. Alguns dos modelos aí presentes filiam-se no ciclo da vida do Santo da autoria de Andrea Pozzo produzido para a Igreja do Noviciado de Santo Andre al Quirinal, entre 1687 e 1699, em Roma. Este por ter sido o local onde Estanislau faleceu, foi onde surgiu o seu culto e a maioria da sua iconografia, que viria a ser maturada até à referida canonização.

Em relação, à sua iconografia e culto em Portugal, sublinhamos a importância para o seu estudo, das perspetivas que ficaram, ainda, em aberto, tanto sobre a encomenda das obras acerca do Santo, como a respeito das diferentes confrarias que lhe são dedicadas. E no campo da azulejaria, importava no futuro, comparar o discurso representado nos azulejos de Arroios com o de outros noviciados para compreendermos, num sentido alargado, quais os sentidos e valores vinculados pelas imagens neste nível de formação.

O programa azulejar do Noviciado de Arroios revela-nos por fim, como os padres da Companhia eram, sem dúvida, particularmente, atentos às possibilidades estéticas da linguagem do Barroco, que também caracterizam a azulejaria da Grande Produção Joanina.



## FONTES MANUSCRITAS

### **Arquivo Nacional da Torre do Tombo (ANTT)**

Diversas Obras no Hospital de Arroios. (1892-98) Ministério das Obras Públicas Maço. 1290 (2).

Proc. 234. -PT/TT/MOPCI/DEPFM-01-02-02.12/234. ANTT, Lisboa.

Estabelecimento de bocas de incêndio no edifício do Hospital de Arroios. (1896) Ministério das

Obras Públicas Maço. 496. Proc. 1517.- PT/TT/MOPCI/DEPFM-01-02-02.12/1517.

ANTT, Lisboa.

Folhas de férias, contas de material, alvarás, certidões, mercês, procurações, escrituras, petições,

contratos, avaliações e medições. (1669-1868). V/A/21/ (4). ex-AHMF, Cartórios dos

conventos, Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz, cx. 239 -

PT/TT/CNSCL/MF.C239. ANTT, Lisboa.

Inventário de Extinção do Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz A Arroios de Lisboa.

(1853-1928). Caderno 1. Ministério das Finanças, Convento de Nossa Senhora da

Conceição da Luz a Arroios de Lisboa, cx. 1952. - PT/TT/MF-DGFP/E/002/00061.

ANTT. Consultado em 1 setembro 2017. Disponível em

<http://digitarq.arquivos.pt/details?id=4224406>

Livro da receita e despesa do vínculo que instituiu a Senhora Dona Maria Pimenta da Silva

fundadora do convento de nossa senhora da Conceição da Luz. (1761-1841). ex-AHMF,

Cartórios dos conventos, Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz, liv. 233-C -

PT/YY/CNCSL/MF.L.233C. ANTT, Lisboa.

Livro de receita e despesa. (1757-1833). ex-AHMF, Cartórios dos conventos, Convento de Nossa

Senhora da Conceição da Luz, liv. 248-B. - PT/TT/CNSCL/MF.L.248B. ANTT, Lisboa.

Relação de arrendamentos de bens sequestrados às casas de Aveiro, Távora, Atouguia e outras.

(2/2 XVIII) Feitos findos, Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Ausentes, Antigos,

Maço. 133. N.27. - PT/TT/JFIA/025/0133/000027. ANTT, Lisboa. Consultado em 22

setembro 2018. Disponível em <https://digitarq.arquivos.pt/details?id=6637379>

Relação de arrendamentos de bens sequestrados às Casas de Aveiro, Távora, Atouguia e outras.

(2/2 XVIII). Feitos Findos, Juízo do fisco da Inconfidência e dos Ausentes, Antigos,

Maço. 133, n.28 - PT/TT/ JFIA/ 025/0133/000028. ANTT, Lisboa.

Relação dos bens arrematados pelo Juízo da Inconfidência, sequestrados à Companhia de Jesus,

à casa de Aveiro e à Casa de Atouguia. (2/2 XVIII). Feitos findos, Juízo da Inconfidência,

Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Ausentes, Antigos, Maço. 133, n.31- PT/TT/JFIA/025/ 0133/000031. ANTT, Lisboa.

Relação das dividas dos rendeiros no noviciado de Arroios. (1763). Feitos findos, Juízo da Inconfidência e dos Ausentes Antigos. Maço.133, n.11- PT/TT/JFIA/025/0133/000011. ANTT, Lisboa.

Relação das capelas e seus rendimentos, que possui o Noviciado de Arroios. (2/2 XVIII). Feitos Findos, Juízo do Fisco da Inconfidência e dos Ausentes, Antigos, Maço. 133, n.60 - PT/TT/JFIA/025/0133/000060. ANTT, Lisboa.

### **Arquivo Histórico Tribunal de Contas (AHTC)**

Autos do sequestro geral feito aos bens e rendimentos que possuíam os Padres da Companhia na Casa do Noviciado de Arroios feito pelo Desembargador Bartolomeu Gomes Monteiro. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 30. Doc. 117. AHTC, Lisboa.

Colégio e Noviciado de Arroios, em Lisboa. Inventário dos juros reais e particulares, foros e bens de raiz do Colégio de Arroios. Diversos documentos referentes ao mesmo Colégio. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 32. Caderno 124. AHTC, Lisboa.

Colégio e Noviciado de Arroios, em Lisboa. Inventário dos juros reais e particulares, foros e bens de raiz do Colégio de Arroios. Diversos documentos referentes ao mesmo Colégio. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 32. Caderno 125. AHTC, Lisboa.

Grupo de 9 documentos de penhora e petição, etc., de Ambrósio Lopes Coelho contra os Padres do Colégio de Arroios. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 32. Doc. 126. AHTC, Lisboa.

Livro das arrematações e arrendamentos do Colégio de Arroios. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 31. Doc. 119. AHTC, Lisboa.

Recompilação geral da Eritrada i Saída de todos os bens móveis e semoverites, pevas ie prata e mais gésieros compreendidos 110s autos de inventário do Colégio de Arroios dos quais foi último Juiz o Desembargador Beriardo Lopes Pereira Maldonado. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 31. Doc. 120. AHTC, Lisboa.

Relação Geral da arrecadação de todos os reiidinicritos pcrteiicentes ao Colégio de Arroios, desde o ano de 1759 a 1771. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 31. Doc. 121 e 122. AHTC, Lisboa.

Traslado dos autos de inventário do Noviciado das missões da India. (s.d.). Junta da Inconfidência. Maço 31. Doc. 118. AHTC, Lisboa.

## **Archivum Romanum Societatis Iesu (ARSI)**

Annua Littera Societatis Iesu in Provincia Lusitania. (1734-1737). [Carta anua] Lusitania 54, Litt. Annuae (quadrim), 1648-1747, ARSI, Biblioteca Brotéria, Lisboa.

Annua Littera Provincia Lusitana Societatis Iesu. (1740). [Carta anua] Lusitania 54, Litt. Annuae (quadrim), 1648-1747, ARSI, Biblioteca Brotéria, Lisboa.

[Carta do Provincial António Manso]. (10 de Maio de 1734). Lusitania 76, Epp., 1700-1759, ARSI, Biblioteca Brotéria, Lisboa.

[Carta do Padre Emanuel Monteiro de Lisboa]. (1734). Lusitania 76. ARSI, Lisboa.

[Carta do Padre Emanuel Monteiro de Lisboa]. (1737). Lusitania 76. ARSI, Lisboa

Conuencense as rezoens, que se dão para se tirarem os noviços dos collegios e para os ajuntar tosos em Lisboa. Lusitania 82. [vários tipos de documentos] ARSI, Lisboa.

Giudicio del Padre Giacomo Massi Segret. Della Companhia intorno al dividere ò nò in tre Novitiati quello di Lisboa. (1687) Lusitania 82, Foundationis: V Collegium Eborense, ARSI, Biblioteca Brotéria, Lisboa.

Rezoas que o Noviciado tem para mudança dos noviços de Coimbra e Evora para Lisba se não fazer sem par se lhes dar melhora para os agasalhar e sustentar. (post. 1649), Lusitania 82, Foundationis: V Collegium Eborense, ARSI, Biblioteca Brotéria, Lisboa.

[Noviços e padres do Noviciado de Arroios]. Catalogus Domus Probationis Indica (1738-1740.), Lusitania. 48, Cat. trien. et brev., 1730-1748, ARSI, Biblioteca Brotéria, Lisboa.

[Carta padre Joseph Andrade de Lisboa para Roma]. (20 Junho 1752), Lusitania 36, Epp. Gen., 1751-1754, ARSI, Biblioteca Brotéria, Lisboa.

## **Biblioteca Nacional de Portugal (BNP)**

Catalogo D. Rochi Bibliotheca. (1600-1799). COD. 7393. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Consultado 1 em outubro 2017. Disponível em <http://clavisbibliothecarum.bn.pt>

Catálogo Biblioteca de S. Roque. (1760). COD. 7431. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Consultado em 1 outubro 2017. Disponível em <http://clavisbibliothecarum.bn.pt>

Catálogo biblioteca desconhecida. (1600-1699). COD. 4279. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Consultado em 1 outubro 2017. Disponível em <http://clavisbibliothecarum.bn.pt>

Index dos Livros do cob.º do P. e Doutrin.º (1600-1699). COD. 4357. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Consultado em 1 outubro 2017. Disponível em <http://clavisbibliothecarum.bn.pt>

Livraria do Collegio da Companhia de Jesus de Coimbra (?) (s.d.). COD. 913//60. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa. Consultado em 1 outubro 2017. Disponível em <http://clavisbibliothecarum.bn.pt>

## FONTES IMPRESSAS

- Allegrini, A. (1767). *De laudibus Sancti Stanislai Kostkæ e Societate Jesu oratio Latino sermone apud Paulum Junchi Heredem Francisci Bizzarini Komarek*. Romae: Typographeo S. Michaelis ad Ripam. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em [http://www.catholicresearch.net/vufind/Record/lucmarc\\_995353333402506](http://www.catholicresearch.net/vufind/Record/lucmarc_995353333402506)>
- Andrade, B. (S.J.) (1730). *Relaçam das festas com q o collegio & universidade da companhia de jesu da cidade de evora applaudio a canonizaçao dos dous gloriosos santos, Luis Gonzaga, e Estanislao Kostka da mesma companhia em Évora*. Évora: Oficina da Universidade de Évora.
- B. Stanislao Kostkæ (...). *Elogium sepulchrale ... Stanislai Kostkæ, [...]*. (1659). Ambergæ.
- Baltasar, G. (1684). *L'homme de cour , traduit de l'espagnol de Balthasar Gracian, par le sieur Amelot de La Houssaie, avec des notes*. Paris: Veuve-Martin et J. Boudot. Consultado em 30 agosto 2018. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k10418611.image>
- Bartoli, D. (1663). *Dell'istoria della compagnia di Giesù: Dell' Asia*. Vol.3. Roma: Estamparia del Varese. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em [https://books.google.pt/books?id=KKdFAAAcAAJ&dq=Dell%27historia+della+compagnia+di+Gies%C3%B9:+Dell%27+Asia.+Vol.3&hl=pt-PT&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pt/books?id=KKdFAAAcAAJ&dq=Dell%27historia+della+compagnia+di+Gies%C3%B9:+Dell%27+Asia.+Vol.3&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s)
- Barone, A. (1695). *Trias fortium david hoc est Jesu Christi S. Ignatius Loyola Societatis Jesu Fundator, B. Stanislaukostka Poloni Tutelaris, S. Dominica V. et M. Trop. Civis, ac Patrona* apud De Bonis. Neapoli: typographum archiepiscop.
- Bartoli, D. (1666). *De Vita, et Gestis S. Francisci Xaverii E' Societate Iesv Indiarvm Apostoli*. Vol. IV. impressor P. Lvdo vico Ianino (S.J.) Lvgdvni, Sumptibus Adami Deme n, Vico Mercatorio, Sub Signo Fortunae, Roma. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/books/92/suema000000017a6.html#>
- Bartoli, D. (S.J.). (1670). *Vita e miracoli del Beato Stanialo Kostka della Comapagnia di Gesù. Libre due*. Milano: Impressor Giovanni Silvestre.
- Bartoli, D. (S.J.). (1714). *Ristretto della vita, e miracoli del beato Stanislao Kostka della Compagnia di Giesù Estratto dalla Vita che ne scrisse*. Bologna: per i'erede del Benacci. Consultado 6 setembro 2018. Disponível em [https://books.google.pt/books/about/Ristretto\\_della\\_vita\\_e\\_miracoli\\_del\\_beat.html?id=YbNKAQAACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/Ristretto_della_vita_e_miracoli_del_beat.html?id=YbNKAQAACAAJ&redir_esc=y)
- Bartoli, D. (S.J.). (1681). *Compendio della vita B. Stanislao Kostka della Compagnia di Gesu a Spese del Tinassi*. Roma: Impressor Niccolò Angelo Tinassi. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=rrtmxpUdQf8C&pg=PA105&dq=bartoli+1681&hl=pt>

PT&sa=X&ved=0ahUKEwj2k8CQn4HdAhUKJhoKHbnDCxUQ6AEITTAf#v=onepage&q=bartoli%201681&f=false

- Bartoli, D. (S.J.). (1896). *Vida de Santo Estanislau Kostka. Tradução do italiano em portuguez por uma antiga alumna do Collegio de S. José de Vila do Conde*. Famalicão: Tipografia Minerva.
- Berlegung, J. (1727). Vortrefflichkeiten des h. Stanislaus Kostka. Academischen Buchhandlers in Inglostabt. Wunqen, GeBrucft ber Maria Magdalena Riedlin Mittib.
- Bernardo, M. (1728). *Sermam da canonização de S. Estanislao Kostka pregado na Igreja do Collegio do Espirito Santo da Universidade, e cidade de Evora a 7 de novembro de 1727. Segundo do seu solemmissimo oitavario*. Lisboa Occidental: Na Officina de Bernardo da Costa de Carvalho Impressor do Serenissimo Senhor Infante.
- Bogucki, J. (1720). *Sanctiores Triarii, S. J., Diaboli, carnis, & mundi, heroici victores B. Stanislaus Kostka Polonus. B Johannes Franciscus regis Gallus, Ven: Robertus Bellarminus ... Tergemina pòési adorati a Josepho Bogucki*. [Poznań] Typis Clari Collegij Posnaniensis. publicador: Drukarnia Jezuitów.
- Bollstündiger Bericht von der Heiligsprechung der zwenenheiligen Aloysii Gonzaga und Stanislai Kostka. aus der Gesellschaft Jesu, so geschehen in St. Peters haupt-kirchen zu Rom*. (1727). Munique: Impressor Maria Magdalena Riedlin.
- Bouhours, D. (1628). *La Vie de saint François Xavier Apostre des Indes et du Japon*. Paris: editor S. Mabre-Cramoisy. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb301405311>
- Bouhours, D. (1682). *La Vie de saint François Xavier Apostre des Indes et du Japon* Paris: impressor S. Mabre-Cramoisy. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k310032m.r=saint%20françois%20Xavier?rk=944210;4>
- Busaeus, T. (1609). *D. Stanislaum Kostka discipulum habuit. Ipse vero innocentissimam vitam suam sanete finivit Novaedomi. S.L.*
- Calino, C. (1726). *Panegyris De Duobus Divis Aloysio Gonzaga, Et Stanislao Kostka, E Societate Jesu: Cum Apotheosis eorum per octiduum solenni Pompâ celebraretur in Templo Divae Luciae Bonnoniae. Nunc Latio donata. Graecii. Widmanstadius*.
- Callenberg, K. (S.J.) & Tolomei, G. (S.J.). (1716). *Divus Stanislaus Kostka S.J. Ipse olim in terris: cslo vestigia dvrant. Statius l. 6. Thebaid. Sacrorum Canonum*. Paderbornae: Typis Joachimi Friderici Buch.
- Carocci, C. (1729). *Il pellegrino : guidato alla visita delle immagini più insigni della B. V. Maria in Roma ; ovvero discorsi familiari sopra le medesime, detti i Sabata nella chiesa del Gesù*. Roma(?): Impressor Bernabò.
- Carvalho, J. (1728). *Sermão da Canonização dos SS. Luis Gonzaga, e Stanislao Kostka Da Companhia de Jesus, Pregado No Collegio De Santo Antão... Em 28 de julho de 1727*. Lisboa Occidental: Na Officina de Pedro Ferreyra.



- Cassani, J. (S.J.) & Franco, A. (S.J.). (1714). *Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus do Real Collegio do Espirito Santo de Evora do Reyno de Portugal (...)*, Lisboa Ocidental: Na Oficina Real Deslandesiana. Consultado em 21 setembro 2017. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=z-rE9kPW1-QC>
- Cassani, J. (S.J.). (1715). Vida, Virtudes, y Milagros de S. Stanislao Kostka, de la Compañia de Jesus de quien nuestro muy Santo Padre Clemente Undezimo, ha despachado Breve para que se proceda à la función de la Canonización. Dedicada al mismo Gloriosissimo Santo. Madrid: Con Privilegio en la Imprenta Real, por Joseph Rodrigues y Escobar, Impresor de la Santa Cruzada, y de la Academia Española. Consultado em setembro 2017. Disponível em [https://www.europeana.eu/portal/pt/record/9200110/BibliographicResource\\_1000126633300.html](https://www.europeana.eu/portal/pt/record/9200110/BibliographicResource_1000126633300.html)
- Castro, J. B. (1763). *Mappa de Portugal antigo e moderno*. Lisboa: Na Officina Patriarcal de Francisco Luiz Ameno, , vol. III. P.231 acesso: 17 de Agosto 2017. [http://purl.pt/22133/4/ca-613-p/ca-613-p\\_item4/ca-613-p\\_PDF/ca-613-p\\_PDF\\_24-C-R0150/ca-613-p\\_0000\\_rosto-100\\_t24-C-R0150.pdf](http://purl.pt/22133/4/ca-613-p/ca-613-p_item4/ca-613-p_PDF/ca-613-p_PDF_24-C-R0150/ca-613-p_0000_rosto-100_t24-C-R0150.pdf)
- Cepari, V. (S.J.) (1630). *Vita b. Aloysii Gonzagae Soc. Iesv : in compendium contracta / [Virgilius Ceparius]. Cum Vita B. Stanislai Kostkae Soc. Iesv / à P. Francisco Sacchino eiusdem Soc. Iesv Sacerdote scripta*. Adres wydawniczy Monachii (Munique): Cornelium Leysserium. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?View=default&db=100&id=BV017359731>
- Cepari, V. (1809). *Vie de saint Louis de Gonzague, de la Compagnie de Jésus / composée en italien par le P. Virgile Cépari, de la même Compagnie; traduite par M. Calpin [sic], ex-pénitencier du pape ; et suivie de la Vie de S. Stanislas Kostka, novice de la Compagnie de Jésus, par le père d'Orléans*. Paris; Lyon: Chez Saint Michel et Beaucé, Fossés-Saint-Germain-des-Prés. Consultado 6 setembro 2018. Disponível em <http://cdm.slu.edu/cdm/compoundobject/collection/imagebank/id/2900/rec/3>
- Cespedes, A. (S.J.). (1677). *Sermon del Beato Estanislao Koska a costa de D. Maria de Robles, viuda de Lorenzo de Ibarra*. Madrid: Imprenta Real por Juan Garcia Infançon.
- Charlevoix, F. X. (1736). *Histoire et description générale du Japon où l'on trouvera tout ce qu'on a pu apprendre de la nature & des productions du pays (...) avec les fastes chronologiques de la découverte du Nouveau-Monde (...)*. Tome 1 / ;Paris: impressor J.M. Gandouin. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k853948v/f269.planchecontact>
- Conceição, Fr. C. (1818). *Gabinete histórico, que a sua majestade fidelíssima o Senhor Rei D. João VI, em o dia de seus felicissimos annos 13 de Maio de 1818*. Vol. XIII. Lisboa: Imprensa Régia. Consultado em 5 dezembro 2017. Disponível em <https://archive.org/details/gabinetehistoric13clau>
- Cultus Sancti Francisci Xaverii Soc. Jesu. Japoniae, & Indiarum Apostoli*. (1731-1755) Viena: Gregorii Kurtzböck.
- Description [Oráculo manual y arte de prudência*. (s.d.). Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9618259b.r=saint%20fran%C3%A7ois%20Xavier?rk=21459;2>

Franco, A. (S.J.). (1719). *Imagem da virtude em o noviciado da Companhia de Jesus no Real Collegio de Jesus de Coimbra em Portugal: na qual se contem as vidas, & sanctas mortes de muitos homens de grande virtude (...)* (Vol. I.) Évora: Officina da universidade Évora. Consultado em 1 julho 2017. Disponível em <https://archive.org/details/imagemdavirtudee00fran>

Glaser, P. (1670). *Idea Sapientiae delienata, seu B. Stanislau Kostka S.J. vario carminum genere celebratus. Graecii Widm.*

*Gloriosa coroa esmaltada de 10 preciosas pedras, symbolos das virtudes, com que Deos ornou o B. Estanislao Kostka da Companhia de Jesu; e grata memoria dos 10 meses que o Santo viveo na Companhia.* (1720). Nápoles: Impressor Francisco Rixarde.

Goldie, F. (S.J.). (1893). *The story of St. Stanislaus Kostka*. London: Burns and Oates, Limited. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <https://archive.org/details/storyofststanisl00cole>

Guilherme, M. (Fr.). (1727). *Sermam na canonizaçam dos Santos Estanislao Koska e Luiz Gonzaga (...)*. Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram.

Gusmão, J. (1730). *Relaçam das festas, com q[ue] o Collegio, & Universidade da Companhia de Jesu da cidade de Evora applaudio a canonizaçaõ dos dous gloriozos santos Luis Gonzaga, e Estanislao Kostka da mesma Companhia em Novembro de 1727.* Évora: Na Officina da Universidade.

Hevenesi, G. (1690). *Academicus Viennensis sive Stanislaus Kostka ... olim in facultate Philosophica Viennae studiosus nunc honori illustrissimorum, ac Francisci Colonna L. B. a Fels, Caroli Com. a Jörger, Fabii Antonii Marchionis Colloredo.* Viena: [s.n.]

Hevenesi, G. (1693). *Vita B. Stanislai Kostka cum 48 iconibus.* Viennae: [s.n.]

*La vie de Saint Ignace de Loyola* (1644). Vol.1, Vietman. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc95857v>

Leysser, C. & sacchini. F. (S.J.). (1630). *Vita B. Aloysii Gonzagae Soc. Iesu: in compendium contracta. Cum Vita B. Stanislai Kostkae Soc. Iesu apud Cornelium Leysserium.* Monachii (Munich): Cornelium Leysserium (?).

Losada, L. & Isla, J. (1727). *La Juventud triunfante: representada en las fiestas, con que celebró el Colegio de la Compañia de Jesus de Salamanca la canonización de San Luis Gonzaga, y San Stanislao Kostka, y con que aplaudió la Proteccion de las Escuelas jesuitticas, assignada à S. Luis Gonzaga por Nuestro SS. Padre Benedicto XIII. Obra escrita por un ingenio de Salamanca; y dada a la estampa de orden del señor D. Rodrigo Cavallero y LLanes del Consejo de su Magestade Don Fernando principe de las Asturias.* Salamanca: Eugenio Garcia de Honorato y Sam Miguel. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em [https://books.google.pt/books?id=b-T\\_5\\_9ffm4C&printsec=frontcover&output=html\\_text&source=gbs\\_book\\_other\\_versions\\_r&cad=2](https://books.google.pt/books?id=b-T_5_9ffm4C&printsec=frontcover&output=html_text&source=gbs_book_other_versions_r&cad=2)

- Losada, L. & Isla, J. (1746). *La Juventud triunfante: representada en las fiestas, con que celebró el Colegio de la Compañía de Jesus de Salamanca la canonización de San Luis Gonzaga, y San Stanislao Kostka, y con que aplaudió la Proteccion de las Escuelas jesuitticas, assignada à S. Luis Gonzaga por Nuestro SS. Padre Benedicto XIII. Obra escrita por un ingenio de Salamanca; y dada a la estampa de orden del señor D. Rodrigo Cavallero y LLanes del Consejo de su Magestade Don Fernando principe de las Asturias*. En Valladolid: Imprenta de la Coongregacion de la Buna Muerte. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em [https://books.google.pt/books/about/La\\_juventud\\_triunfante.html?hl=es&id=pNU1V9GxUgYC&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/La_juventud_triunfante.html?hl=es&id=pNU1V9GxUgYC&redir_esc=y)
- Losada, L. & Isla, J. (1750). *La Juventud triunfante: Representada en las fiestas, con que celebró el Colegio Real de la Compañía de Jesus de Salamanca la Canonizacion de San Luis Gonzaga, y San Stanisao Kostka, y con que aplaudió la Proteccion de las Escuelas por Nuestro SS. Padre Benedicto XIII. Obra escrita por un ingenio de Salamanca; y dada a la estampa de orden del señor D. Rodrigo Cavallero y LLanes del Consejo de su Magestade Don Fernando principe de las Asturias*. Valencia: Joseph Estevan Dolz, impresor del Santo Oficio. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em [https://books.google.pt/books/about/La\\_juventud\\_triunfante\\_representada\\_en\\_l.html?id=\\_LDW0ZTtbbUcC&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/La_juventud_triunfante_representada_en_l.html?id=_LDW0ZTtbbUcC&redir_esc=y)
- Ludovicus et stanislaus, tragicomoedia*. (1728). Eborae: Ex Typ. Academiae.
- Lynch, R. (S.J.) (1670). *Vida del beato Stanislao Kostka de la Compañía de Jesus*. Em Salamanca: Antonio de Cossio.
- Mancha, J. & Cordoba, A. & Velazco, M. & Mancha J. & Argote su hermano. (1727). *Oracion panegirica, en la solemne fiesta, con que la muy Noble, y muy Leal Ciudad de Antequera celebró las canonizaciones de los dos pasmosos jovenes S. Luis Gonzaga estudiante y S. Estanislao Kostka novicio de la Compañía de Jesús en le Colegio de la mis [XVIII-7.147(5)]*. Malaga: Joseph e per Hidalgo. Consultado em 22 agosto. Disponível em [http://bvpb.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=11001697&presentacion=pagina&posicion=3&registrardownload=0](http://bvpb.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=11001697&presentacion=pagina&posicion=3&registrardownload=0)
- Maurisperg, A. (Júnior). (1715). *Vita Viennensis Olim Academici D. Stanislai Kostka S. J. centum symbolis aeriincisis et epigrama tibus illustrata*. Viennae. [s.n.].
- Mauisperg, A. (Junior) (1726). *Floralia sacra, seu, Conceptus symbolici e floribus collecti et S. Stanislai Kostkæ Societatis Jesu Tironis Honori dum ejus sancti consecratio solemniter celebraretur*. Viena: [s.n.].
- Merlen, T. (1675). *Verhael vande miraculeuse genesinghe die door [...] Stanislaus Kostka [...] gheschiedt is aen eenen anderen novitius [...] tot Lima in Peru op den 13. Novemb. in't jaer 1673*. Bruxelas: Peeter Vleugaert .
- Michel, (SJ). (1898). *Vie de Saint Stanislas Kostka: Novice de la Compagnie de Jésus d'après les procès de canonisation les meilleurs biographes & des documents inédits*. [s.l.]: ed. Société de Saint-Augustina.
- Mirãda, T. (S.J.) (1678). *Vida, y milagros del B. Estanislao Kostka*. Sevilla: [s.n.]
- Molinier, E. (1628). *Le Mystère de la croix, et de la rédemption du monde*. Tolouse: Imprimor Colomiez Raymond. Disponível em <http://tolosana.univ-toulouse.fr/fr/notice/075573784>

- Musart, C. (s.d). *Vita B. Stanislai Kostka S. J.* [s.l.] [s.n.]
- Neuville, A. J. (1750). *Neuvaine à l'honneur de Saint François Xavier, de la Compagnie De Jésus, Apôtre Des Indes & Du Japon*. Paris: M. Bordalet. Consultado 6 setembro 2018. Disponível em <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb33500133w>
- Nouvelle instruction pour la culture des fleurs, contenant la manière de les cultiver, & les ouvrages qu'il faut faire chaque mois de l'année selon leurs différentes espèces; avec un catalogue des fleurs les plus belles & les plus rares.* (1700). Paris: Imprimeur la Compagnie des libraires. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9686202v/f1.planchecontact.r=saint%20fran%C3%A7ois%20Xavier>
- Novena al Angelical Joven S. Estanislao Kostka, de la Compañia de Jesus. Compuesta por un devoto del Santo.* (1790). Valencia: Imprenta del Diario según Serrano Morales.
- Oliva, G. (S.J.) & Vieira, A. (S.J.). (1675). *Sermoni detti da Gian Paolo Oliva e da Antonio Vieira della Compagnia di Gesù. Nella Solennità del B Stanislao*. Com licenza superiori. Roma: Imprimeur Lazzari Varese. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=INMHPQq4B1sC&printsec=frontcover&dq=Sermoni+detti+da+Gian+Paolo+Oliva+e+da+Antonio+Vieira+della+Compagnia+di+Gi%C3%A8s%C3%B9&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwjLgermo4HdAhUNxxoKHXTzAtAQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Sermoni%20detti%20da%20Gian%20Paolo%20Oliva%20e%20da%20Antonio%20Vieira%20della%20Compagnia%20di%20Gi%C3%A8s%C3%B9&f=false>
- Oliva, G. (S.J.) & Vieira, A. (S.J.). (1690). *Panegyric B. Stanislao Kostka. Festa ejus luce dicti. Ex italicis latinè redditi, a Jacobo Bochio Ejusdem Scietatis. Nunc primum in Germania prodeunt. Cum privilegio soc. Caf. Majest. Herbipoli: Typis Jobi Hertz.* Consultado 6 setembro 2018. Disponível em [http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10460979\\_00009.html](http://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10460979_00009.html)
- Oliveira, J. (S.J.). (1728). *Relação das festas com que o collegio de São Paulo da Companhia de Jesus da cidade de Braga celebrou em hu solemne triduo a canonização dos seus gloriosos santos Luiz Gonzaga e Estanislao Kostka*. Lisboa Occidental: Na Patriarcal Officina da Musica.
- Orlans, P. (S.J.). (1693). *Les vies des bien-heureux Louis de Gonzague, et Stanislas Kostka de la Compagnie de Jesus*. Lyon: Chez Jacques Lions.
- Orlans, P. (S.J.). (1732). *La vie de S. Stanislas Kostka: novice de la Compagnie de Jesus*. rue S. Jacques, vis-à-vis le College des Jésuites, à Saint Ignace: Chez Marc Bordalet.
- Oviedo, J. (S.J.) (1727). *Espejo de la juventud, que en los dos prodigiosas vidas del Benjamin de la Iglesia San Estanislao Koska novicio de la Compañia de Jesus, y del angel humano S. Luis Gonzaga estudiante theologo de la misma Compañia*. En la Calle Nueva, Mexico: Joseph Bernardo de Hoyal.
- Passarini F. (1698). *Nuevas invenciones de ornamentos de arquitectura de talla diversa útiles a plateros, tallistas, bordadores y otros profesores de las buenas artes del Dibujo*

- inventados y tallados por Filippo Passarini, Roma, Domenico de Rossi.* Consultado a 1 agosto 2018. Disponível em <http://purl.pt/21802/1/index.html#/77/html>
- Pratiques de pieté à l'honneur de saint François Xavier de la Compagnie de Jesus, apôtre des Indes & [et] du Japon: tirées de plusieurs imprimez revûs & [et] augmentés.* (1716). Suíça: chez Innocent Theodoric Hautt. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em [https://books.google.pt/books/about/Pratiques\\_de\\_piet%C3%A9\\_a\\_l\\_honneur\\_de\\_saint.html?id=VZqzswEACAAJ&redir\\_esc=y](https://books.google.pt/books/about/Pratiques_de_piet%C3%A9_a_l_honneur_de_saint.html?id=VZqzswEACAAJ&redir_esc=y)
- Pozzo, A. (1693). *Prospettiva de Pittori e Architetti, Parte I. Com licenza de Superiori.* Roma: Stamperia di Giacomo Komarek Boëmo all'Angelo Custode. Consultado 30 agosto de 2018. Disponível em [https://books.google.pt/books?id=JJERoi4NyeAC&printsec=frontcover&dq=andrea+pozzo+1693&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKewiqwliir-LaAhXLcRQKH0\\_BnsQ6AEIKzAA#v=thumbnail&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=JJERoi4NyeAC&printsec=frontcover&dq=andrea+pozzo+1693&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKewiqwliir-LaAhXLcRQKH0_BnsQ6AEIKzAA#v=thumbnail&q&f=false)
- Possino, P. (1667). *S. Francisci Xaverii E Societate Iesv Indiarvm Apostoli Novarum Epistolarum Libri Septem Nunc primùm ex autographis, partim Hispanicis, partim Lusitanicis, Latinitate & luce donati.* Romae: Ex Typographiavaresij. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/books/93/suema000000017cu.html#>
- Rapin, R. (1675). *L'importance du salut.* Paris: Impressor S. Mabre-Cramoisy. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9607083q/f7.planchecontact.r=saint%20fran%C3%A7ois%20Xavier>
- Rapin, R. (1684). *La vie des prédestinéz dans la bienheureuse éternité.* Paris: impressor de S. Mabre-Cramoisy.
- Rapin, René (1695). *Les oeuvres diverses du P. Rapin, qui contiennent : l'Esprit du christianisme, la Perfection du christianisme, l'Importance du salut, la Foi des derniers siècle.* Amsterdão: Impressor P. Mortier. Consultado em 19 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9737845v/f9.planchecontact.r=saint%20fran%C3%A7ois%20Xavier>
- Relaçam do apparato triunfal, & Procissão Solemne: conque os P.P. da Companhia de Jesus do Collegio de Evora applaudirão publicamente aos Gloriosos S. Luiz Gonzaga, e Stanislaõ Kostka da mesma companhia novamente canonizados pelo Sanctissimo Padre Benedicto XIII agora Prezidente na Igreja de Deos.* (1728). Évora. Officina da Universidade.



*Relação das festas da Casa Professa de São Roque da Cidade de Lisboa Ocidental. Nas Canonizações dos dous illustres Santos Luiz de Gonzaga, e Estanislao Kostka, da Companhia de Jesus.* (1728). Com todas as licenças necessárias. Lisboa Ocidental. Na Oficina de Manoel Fernandes da Costa Impressor do Santo Officio.

*Relação summaria das festas: que em a canonização dos gloriosos santos Luiz Gonzaga e Stanislaao Kostka celebrarão os padres da Companhia de Jesus do Collegio de Santarem: Supposto o decreto da canonização de santo Stanislaao Kostka, passado pela Santida.* (1728). Lisboa Ocidental. Na officina de Joseph Antonio da Sylva.

Ricci, M. (1617). *Histoire de l'expédition chrestienne au royaume de la Chine*. Lion, impressor Pierre de Ragne. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em [https://books.google.pt/books?id=yYJDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books?id=yYJDAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)

Ricci, M. & Trigault, N. (1621). *Historia de la China i Cristiana*. Sevilha: impressor Gabriel Ramos Velarano.

Rivet, A. (1616). *Le Catholique orthodoxe opposé au catholique papiste en IV traitez; esquels sont disputés en sommaire toutes les controverses de ce temps touchant la religion et la cathéchisme d'icelles, dressé... par Guillaume Baile... réfuté de poinct en poinct*. 3.éd. [s.l.]: impressor T. Portau (Saumur). Consultado em 6 de setembro de 2018. Disponível em <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96103811.texteImage>

*Regras da Companhia de Jesus.* (1582). Lisboa: Antonio Ribeiro impressor de C.R.M. Consultado em 9 abril 2018. Disponível em <http://purl.pt/23312>

Rocha, M. (Fr.). (1727). *Sermão da canonização dos Gloriosos Santos S. Luis Gonzaga, & S. Estanislao Kostka... prégado no seu Real Collegio de Coimbra*. Coimbra: Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

Sacchini, F. (S.J.). (1616). *Vita B. Stanislai Kostkae Poloni e Societate Iesv*. Coloniae. Impressor Adres wydawniczy. Ioannem Kinchium. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=3M45AAAACAAJ&pg=PP1&dq=Sacchini,+Vita+B.+Stanislai+Kostkae,+1616&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwip6IHYN0HdAhXrD8AKHbsSAu0Q6AEIKTAA#v=onepage&q=Sacchini%2C%20Vita%20B.%20Stanislai%20Kostkae%2C%201616&f=false>

*Sacerdos Societatis Jesu. Sanctus Aloysius e principe Gonzagarum Castilioneo-Stiverorum Domo, Sanctus Stanislaus ex inclytâ Regio-Senatoriâ per Polonias Kostkarum gente: per gloriosam Dei Genitricem Virginem Mariam ad Societatem Jesu vocati, post vitam in innocentia consummatam coelo recepti: par nobile fratrum vitae instituto & virtutis aemulatione gloriosum a Sanctissimo Domino Nostro Benedicto Divina Providentiâ Papâ XIII* (1727). Moguntiae [Mainz]: Typis per Joannem Georgium Häffner.

Santiago, J. (Fr.). (1728). *Sermam nas sumptuosas festas de Canonização de S. Luis Gonzaga, e de Santo Estanislao Koska que prégou na Caza professa de S. Roque desta cidade de*

- Lisboa Occidental a 6 de Agosto de 1727.* Lisboa Occidental: Na Officina de Antonio Pedrozo Galram.
- Santiago, Luis de (S.J.). (1671). *Sermon Panegyrico en la Beatificacion del Glorioso Estanislao Kostka [...] en la villa de Oñate à 13. de Noviembre de 1670.* Villa Oñate: [s.n.]
- Segneri, P. (1724). *Maná del alma, o exercicio facil, y provechoso para quien desea darse de algun modo à la oracion / Pablo Señeri ; Traducido de italiano en español por el D. Francisco de Rofràn.* (Vol. 1-10.) Barcelona: Imprenta de Juan Piferrer.
- Simon, Richard. (1690). *Histoire critique des versions du Nouveau Testament, où l'on fait connaître quel a été l'usage de la lecture des livres sacrés dans les principales églises du monde , par Richard Simon.* Rotterdam: impressor R. Leers. Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9602195q/f7.planchecontact.r=saint%20fran%C3%A7ois%20Xavier>
- Stahel, J. J. (1766). *Neuntägige Andacht Zu dem Heiligen Jüngling Stanislaus Kostka Aus der Gesellschaft JESU. Welcher Noch andere andächtige Gebether beygesetzt werden. Gedruckt bey Johann Jacob Stahel, Buchdrucker und Buchhändler.*
- Steinkellner, J. (1772). *Vita et Cultus S. Stanislai Kostka.* Viena: [s.n.]
- Taisne, P. (1683). *Het leven van den salighen Stanislaus Kostka. Joos vander Meulen [Meulen, vander, Joos] [Gedruckt bij].* Bruges: [s.n.]
- Thompson, E. H. (1881). *The Life of St. Stanislas Kostkas, of the Company of Jesus.* Barclay street (New York): P. J. Kenedy e filhos. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <http://www.saintsbooks.net/books/Edward%20Healy%20Thompson%20-%20The%20Life%20of%20St.%20Stanislas%20Kostka.pdf>
- Torsellini, H. (1600). *Francisci Xaverii Epistolarvm Libri Qvatvor Ab Horatio Tvrsellino E Societate Iesv In Latinvm Conversi. Ex Hispano Ad Franciscvm Toletvm S. R. E. Cardinalem. Mogvntiae: Balthasarum Lippium, Sumptibus Arnoldi Mylij. Cum Priuilegio Sac. Caesariae Maiestatis.* Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/books/34/suema0000000073w.html#>
- Troncoso, G. (S.J) (1727). *Sermon de San Luis Gonzaga, y S. Estanislao de Kostka, en la octava, con que celebrò su canonizacion la casa professa de la compañía de jesus de sevilla.* Sevilla: Manuel de la Puerta impressor de la Universidad, en las Siete Revueltas.
- Valtrino, J. A. (S. I). (1932). *La vie de S. Stanislas Kostka par le P. Jean-Antoine Valtrino.* [s.l.]: impressor Goetstouwers
- Valverde, P. C. (1728). *Amphiteheatro Sagrado. Desde Cuyas Tres Ordenes de Asientos se peuden ver sin zozobra, y con gusto los Espectaculos celebres, y magnificos, que ofrecio à los Ingenios, y las ojos el Maximo Colegio Cordobès de la Compañia de Jesus para aplaudir, en su canonizacion, a los dos nuevos astros de su millicia. A Luis Gonzaga, S. Estanislao Kostka: en Cuyo obsequio le da a la Luiz publica Don Pedro Clemente Valdes, por muestra, aunque corta, del afecto especial que professa à uno, y*

*otro Joven feliz, y a su augusta sagrada Religion; quien, para librarle de toda calumnia, le pone à la sombra del inclyto Mecenas, el Señor D. Francisco Joseph de los Rios. Cabrera, y Cardenas, Marques de las Escalonia. &c. Córdoba: Impresso na Casa de Juan Ortega, y Leon Mercader de Libros por Acisclo Cortès, Diego de Valverde, y Juan de Pareja. Consultado 23 setembro 2018. Disponível em <http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000219811&page=1>*

Vieira, A. (1674) *Sermon del Beato Estanislao Kostka, de la Compania de Jesus predicado en lengua italiana en Roma en la iglesia de San Andres de Monte Cavallo, noviciado de la misma Compania*. Madrid: Impressor Ruiz de Murga.

Vignola, M G. B. (1562/ 1563 (?)). *Regola delli cinque ordini d'architettura*. [s.l.]: [s.n.]. Consultado 30 agosto 2018. Disponível em <http://purl.pt/26384/>

*Vita di S. Stanislao Kostka della Compagnia di Gesu, Descritta Da un Religioso dela Medesima Comagnia, Coll' Aggiunta degl' Atti della sua Canonizzazione, cavati dalla Segreteria della Sacra Congregazione de' Riti*. (1727). Roma nella strada del Seminario Romano: Stamperia di Antonio de' Rossi.

*Vita di S. Stanislao Kostka. Por um religioso della medesima compagna. Coll' Aggiunta degl' Atti della sua canonizzazione, cavati dalla segreteria della Sacra Congregazione de' Riti*. (1727). Roma nella strada del Seminario Romano: Stamperia de Antonio de' Rossi. Com licenza superiori. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <https://books.google.pt/books?id=2P26ZNaKLj0C&pg=PP5&dq=Vita+di+S.+Stanislao+Kostka.+Por+um+religioso+della+medesima+compagnia.+1727&hl=pt-PT&sa=X&ved=0ahUKEwj7u4mKoIHdAhVIIMAKHbDKAHkQ6AEISzAF#v=onepage&q=Vita%20di%20S.%20Stanislao%20Kostka.%20Por%20um%20religioso%20della%20medesima%20compagnia.%201727&f=false>

Zetl, P. (S.J.). (junho 1715). *Philosophia Sacra Divi Stanilai Kostka soc. Jesu. Positionibus Moralibus et Philosophicis illustrata, ac Ejusdem Divi, Veri Philosophiae Sacre Magistri, Praevus Apotheoseos Honoribus Humillime Consecrata*. Dilingae: Typis Joannis Mauritij Körner, typis Aulici. Consultado em 22 agosto 2018. Disponível em <https://archive.org/details/philosophiasacra00zetl>

Zetl, P. (S.J.). (1715). *Philosophia Sacra Sive Vita Divi Stanilai Kostka soc. Jesu., Iconimis et Documentis Moralibus Illustrata, ac Ejusdem Divi Praviis Apotheoseos honoribus humillimè consecrata a Devotissimo Convictu Dilingano*. Dilingae: Typis Joannis Mauritij Körner, typis Aulici. Consultado em 22 agosto 2018. Disponível em <https://archive.org/details/philosophiasacra00zetlp>

Zetl, P. (S.J.). (1727). *Stanislai Kostka. S. J. Iconimis, Symbolis, Doctrinis Moralibus Illustrata ac Ejusdem Divi Sacris, Apotheoseos, Honoribus secundis typis denuo consecrata a Devotissimo Convictu Dilingano. Accessit. Brevis Epitome Vitae, Miraculorum, Betificationis, ac Canonizationis ex Constitutione SS. PP. Benedicti XIII. Authenticè desumpta*. Cum licentia superiorum. Dilingae, Formis Joan Ferd. Schwertlen, episcop. Princ. Aulae, e Civit, typographi. Consultado em 1 de 9 de 2017. Disponível em [https://books.google.pt/books/ucm?id=rMhnAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs\\_ge\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=false](https://books.google.pt/books/ucm?id=rMhnAAAACAAJ&printsec=frontcover&hl=pt-PT&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false)



- Zetl, P. (S.J.). (1731). *Sancti Stanislai Kostka S. J. Vita, Symbolis, et Doctrinis Moralibus Illustrata, ac Ejusdem Divi Sacris Honoribus Denuo Consecrata. Cum Licencia Ordinarii*. Wratislaviae: Typis Academici Collegii Societatis Jesu. Consultado em 22 agosto 2018. Disponível em [https://books.google.pt/books?id=IR9oAAAACAAJ&hl=pt-PT&source=gbs\\_navlinks\\_s](https://books.google.pt/books?id=IR9oAAAACAAJ&hl=pt-PT&source=gbs_navlinks_s)
- Zoboli, G. (1726). *Sanctorum Aloysii Gonzagae et Stanislai Kostkae Soc. Iesu insigniora decora Iconibus expressa*. Itália: G. Zoboli. Consultado 22 agosto 2018. Disponível em <http://calcografica.ing.beniculturali.it/index.php?page=default&id=19&lang=it&start=1&schemaType=S&textToSearch=ZOBOLI&searchMode=axws>

## BIBLIOGRAFIA

- Abranches, J. M. (trad.). (1975). *Santo Inácio de Loiola. Constituições da Companhia de Jesus*. Lisboa: [s.n.]
- Almeida, A. D. & Belo D. (2007). *Portugal Património*: Lisboa, Circulo de Leitores.
- Almeida, P. R. (2013). Azulejos do século XVII em Braga: Abordagem à Iconografia dos Padres Fundadores (Santo Agostinho, S. Bento de Núrsia e S. Francisco de Assis In *Ciclos de iconografia cristã na azulejaria: actas do i colóquio sacrae imagines* (pp.87-104). Moscavide: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja.
- Analecta Bollandiana, vol. IX de 1890. Paris / Bruxelas: Société Générale de Librairie Catholique / Société Belge de Librairie. Consultado 23 setembro 2018. Disponível em [https://archive.org/stream/AnalectaBollandiana1890/Analecta\\_Bollandiana\\_09#page/n9](https://archive.org/stream/AnalectaBollandiana1890/Analecta_Bollandiana_09#page/n9)
- Auguste, R. A. (1989). *The Encyclopedia of Ornament*. Londres: Studio.
- Azambuja, S. T. (2005). *A Linguagem Simbólica da Natureza: A Flora e Fauna na pintura seiscentista portuguesa*. (Tese de mestrado História da Arte não editada). Fac. Letras. Universidade de Lisboa. Lisboa.
- Azambuja, S. T. (2015). *A iconografia da Natureza e da Paisagem na Pintura Portuguesa dos séculos XV e XVI. Imagens e Significados*. (Tese doutoramento em História da Arte não editada). Faculdade de Letras. Universidade de Lisboa. Lisboa.
- Benezit, L. (1999). *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Jacques Busse. (dir.) Tomo 8. Köster-Magand. Paris: Ed. Gründ.
- Câmara, M. A. (2005). *A Arte de Bem Viver. A encenação do Quotidiano na Azulejaria Portuguesa da Segunda Metade de Setecentos*. Lisboa: Fund. Calouste Gulbenkian.
- Capela, J. V. (2016). *As freguesias dos Distritos de Lisboa e Setúbal nas Memórias Paroquiais de 1758. Memórias, História e Património*. Vol.9. Braga: Ed. Casa Museu de Monção/Universidade do Minho. Consultado em 8 fevereiro 2018. Disponível em <http://repositorium.sdum.uminho.pt/>
- Carvalho, R. S. (2011). O Regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa. (U. C. Portuguesa., Ed.) *Revista de Artes Decorativas*., pp. 79-105. Consultado em 2 setembro 2017. Disponível em [https://www.academia.edu/26962809/O\\_regimento\\_do\\_of%C3%ADcio\\_de\\_ladrilhadores\\_da\\_cidade\\_de\\_Lisboa](https://www.academia.edu/26962809/O_regimento_do_of%C3%ADcio_de_ladrilhadores_da_cidade_de_Lisboa)
- Carvalho, R. S. (2012). *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]: autorias e biografias - um novo paradigma*. Vol.I. (Tese de Doutoramento em História da Arte, não editada).

- Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa. Consultado em 19 fevereiro 2018. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/6527>
- Carvalho, R. S. (2015). Azulejo e arquitetura no período barroco (1675-1750). *Portuguese Azulejos, World Heritage. GlazedArch2015. International Conference Gazed Ceramics in Architectural Heritage*. Laboratório Nacional De Engenharia Civil. Lisboa: [s.n.]. Consultado em 19 fevereiro 2018. Disponível em <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/GlazeArch2015/Communications/02%20Azulejo%20e%20arquitectura%20no%20per%20C3%ADodo%20barroco.pdf>
- Carvalho, R. S., Pais, A., & Figueiredo, A. P. (2014). *Guia de inventário de azulejo in situ*. Lisboa. Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em [http://redeazulejo.fl.ul.pt/multimedia/File/guia\\_inventario\\_v1.pdf](http://redeazulejo.fl.ul.pt/multimedia/File/guia_inventario_v1.pdf).
- Catálogo Geral Viúva Lamego*. 2.<sup>a</sup> edição. Março 2018. Consultado em 3 abril. Disponível em [http://www.viuvalamego.com/handmade/download/VL\\_Cat.pdf](http://www.viuvalamego.com/handmade/download/VL_Cat.pdf)
- Correia, A. P., & Silva, C. N. (2004, setembro). Azulejaria de interior na Baixa Pombalina: um contributo para o seu estudo. *Revista Monumentos.Lisboa*: DGEMN, pp. 184-195.
- Coutinho, M. J. (2014, Janeiro-Junho). Os passos da Bemposta da Serenicima Senhora Raynha da Gram Bretanha”: contributos para a história da colina de Santana. (C. M. Municipal, Ed.) *Cadernos do Arquivo Municipal. Lisboa Joanina (1700-1755)* (2 série.), pp. 33-54. Consultado 1 agosto 2018. Disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/fotos/editor2/Cadernos/num1/artigo02.pdf>
- Cunha, M. F. (2002). *O que foi. Reforma e Contra-Reforma*. [s.l.]: Ed. Quimera.
- Damas, A. L. O. R. (2017). *Caracterização de argamassas de assentamento de azulejo antigas. Contributo para a conservação deste tipo de revestimentos*. (Dissertação de Mestrado em Engenharia Civil – Perfil de Construção, não editada). Consultada em 10 Maio. Disponível em <https://run.unl.pt/handle/10362/23395>
- Deslandres, D. (1999). Exemplo aequo ut verbo: The French Jesuit’ Missionary World. In John W. O'Malley, *The Jesuits: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, (Vol. 1, n.11, pp.259- 273) University Toronto Press: Canada
- Documenta. Regimento dos Pintores (s.d.). Livro dos Regimentos dos Oficiais Mecânicos, f. 128-130v. (2014). Em I. M. VIEGAS, & C. M. Municipal (Ed.), *Cadernos do Arquivo Municipal. Lisboa Joanina (1700-1755)* (2 série. ed., pp. 279-282). Lisboa. Consultado 1 agosto 2018. Disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/2-serie/numero-1/>
- Esteves, L. & Mimoso, J. M. (2011). *Vocabulário ilustrado da degradação dos azulejos históricos*. Lisboa: ed. Laboratório Nacional de Engenharia Civil, I.P. (LNEC)
- Esteves, L. & Mimoso, J. M. (2014). *A abordagem estilística no restauro museológico de azulejos*. Consultado em 10 Maio 2018. Disponível em

[http://repositorio.lnec.pt:8080/bitstream/123456789/1007987/2/63.%20lurdes%20estes%20R6\\_final.pdf](http://repositorio.lnec.pt:8080/bitstream/123456789/1007987/2/63.%20lurdes%20estes%20R6_final.pdf)

- Esteves, L. (2016). *Estudo do Fabrico e da Degradação de Azulejos Portugueses Históricos*. (Tese de Doutoramento em História da Arte, não editada). Universidade de Évora, Évora.
- Ferreira-Alves, N. M. (1995). *Iconografia e simbólica cristas. Pedagogia da mensagem*. Separata de revista Theologica. 2 serie, vol. 30, fac.1, Braga: [s.n.]. p.57-64.
- Ferreira, S. M. C. N. S. (2009) *A Talha Barroca de Lisboa ( 1670 - 1720). Os Artistas e as Obras*. Vol.3. (Tese de Doutoramento em História da Arte, Património e Restauro, não editada). Universidade de Lisboa. Faculdade de Letras. Lisboa. Consultado em 5 fevereiro 2018. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/2007>
- Flor, S. V. & Flor, P. (2013). *Pintores de Lisboa. séculos XVII-XVIII. A Irmandade de S. Lucas*. Lisboa: Scribe. Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em [https://research.unl.pt/files/2480170/Pintores\\_de\\_Lisboa.pdf](https://research.unl.pt/files/2480170/Pintores_de_Lisboa.pdf)
- Flor, S. V. (2014). *A Herança de Santos Simões. Novas perspetivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Lisboa: edições Colibri.
- Franco, P. A. (1931). *Ano Santo da Companhia de Jesus em Portugal*. Porto: Biblioteca do Apostolado da Imprensa.
- Garcia, J. M. A dinâmica da ocupação do espaço em Lisboa pela Companhia de Jesus. In *CESContexto: Monastic architecture and the city*. Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra. Coimbra. N.6. Junho 2014. 125-138. Consultado em 3 outubro 2017. Disponível em [http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto\\_debates\\_vi.pdf](http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto_debates_vi.pdf)
- Guerra, L. B. (1953). *Administração e contabilidade dos colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII*. Lisboa: ed. Instituto Nacional de Estatística. Centro de Estudos Económicos.
- Guerra, L. B. (1953). *A administração e contabilidade dos colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII*. (T. D. Publicidade., Ed.) Lisboa: Sep. da Revista do Centro de Estudos Económicos, 13. Portugal. Instituto Nacional de Estatística. Centro de Estudos Económicos.
- Guerra, L. B. & Lino, R. (1969). *Documentos para a história, ATC. Colégios de santo Antão, S. Roque, S. Francisco Xavier e o Noviciado de Arroios*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Guillermou, A. (1977). *Os jesuitas*. Coleção saber. [s.l.]: ed. Europa-América.
- Haskell, F. (1972). The Role of Patrons Baroque Style Changes in Baroque art. In Wittkower, R. Jaffe, I. B., *The Jesuit Contribution*. (pp 51-62.). Nova York: Fordham University Press.

- Henriques, A. M. M. & Rowcliff. (2006). *Vida e Lenda São Francisco Xavier. Coleção ciclos pictóricos*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia de Lisboa e Museu de São Roque.
- Hibbard, H. (1972). *Ut picturae sermones: The First Painted Decorations of The Gesù*. In Wittkower, R. Jaffe, I. B., *The Jesuit Contribution*. (pp 51-62.). Nova York: Fordham University Press
- Hood, W. (1997-80). *Ciro Ferri Pensiero for the Altarpiece of the Blessed Stanislaus Kostka in Sant'Andrea al Quirinale*. In *Allen Memorial art Museum. Bulletin*, vol. XXXVII, n. 1., (p.26-49) Ohio: Oberlin College.
- Jetter, C. (2009). *Die Jesuitenheiligen Stanislaus Kostka und Aloysius von Gonzaga: Patrone der studierenden Jugend - Leitbilder der katholischen Elite*. Würzburg: Echter Verlag GmbH.
- Jöckle, C. (1995). *Enciclopedia of Saints*, Londres: Alpine Fine Arts Collection (uk) Ltd.
- Knapp, É. & Tüskés, G. (2003). *Emblematics in Hungary: A Study of the History of Symbolic Representation in Renaissance and Baroque Literature*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Lameira, F. (2006). *O retábulo da Companhia de Jesus em Portugal: 169-1759*. Coleção Promotora Monográfica História da Arte 02. Faro: Universidade do Algarve.
- Langhans, F. P. (1942). *As antigas corporações dos ofícios mecânicos e a Câmara de Lisboa*. Lisboa: Câmara Municipal.
- Langhans, F.P. & Caetano, M. (1943). *As Corporações dos Ofícios Mecânicos: Subsídios Para a sua História*, vol.2. Lisboa: ed. Imprensa Nacional.
- Leite, S. (2004). *História da companhia de Jesus no Brasil*, (vol. 4-6.) Lisboa: Portugalia, Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.
- Levy, E. (1997). *Reproduction in the "Cultic Era" of Art: Pierre Legros's Statue of Stanislas Kostka, Representations*. *Representations*, (pp. 88-114). Consultado em 1 setembro 2017. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/2928824>
- López, J. C. L. (2014). *La cultura simbólica en el Barroco. El recurso a lo simbólico: reflexiones sobre el gusto II* [em linha], Instituição Fernando el Católico. Zaragoza. (p.67-89). Consultado em 1 de 9 de 2017. Disponível em: <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/34/00/00creditos.pdf>
- Mandroux-França, M.-T. (1983). *L'image ornementale et la littérature artistique importées du XVI<sup>e</sup> au XVIII<sup>e</sup> siècle: un patrimoine meconnu des bibliothèques et musées portugais*. Boletim Cultural da Câmara Municipal do Portovol. I, 2.<sup>a</sup> série, (p. 143-205). Porto: Câmara Municipal do Porto.
- Mandroux-França, M.-T. (1983). *Les Mariette et le Portugal*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian. Centre Culturel Portugais.

- Mangucci, A. C. (1996, outubro) As olarias de Louça e azulejos da freguesia de Santo-o-Velho. In *Al-madan - Arqueologia, Património e História Local*, (II série, n.º5. p.155-168). Almada: Centro de Arqueologia de Almada. Consultado em 4 fevereiro 2018. Disponível em [https://www.academia.edu/5903233/Olarias\\_de\\_lou%C3%A7a\\_e\\_azulejo\\_de\\_Santos-o-Velho\\_dos\\_meados\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XVI\\_ao\\_meados\\_do\\_s%C3%A9culo\\_XVIII](https://www.academia.edu/5903233/Olarias_de_lou%C3%A7a_e_azulejo_de_Santos-o-Velho_dos_meados_do_s%C3%A9culo_XVI_ao_meados_do_s%C3%A9culo_XVIII)
- Mangucci, A.C. & Duarte, A. L. (1998/1999). O pintor Valentim de Almeida (1622-1779) e o programa de conservação e restauro da azulejaria da Quinta de Nossa Senhora da Piedade. *Cira - Boletim Cultural*. 8. (pp.65-74). Vila Franca de Xira: Câmara Municipal de Vila Franca de Xira. Consultado em 4 fevereiro 2018. Disponível em [https://www.academia.edu/6006643/O\\_pintor\\_Valentim\\_de\\_Almeida\\_1692-1779\\_e\\_o\\_programa\\_de\\_conserva%C3%A7%C3%A3o\\_e\\_restauro\\_da\\_azulejaria\\_da\\_Quinta\\_de\\_Nossa\\_Senhora\\_da\\_Piedade](https://www.academia.edu/6006643/O_pintor_Valentim_de_Almeida_1692-1779_e_o_programa_de_conserva%C3%A7%C3%A3o_e_restauro_da_azulejaria_da_Quinta_de_Nossa_Senhora_da_Piedade)
- Mântua, A.A., Campos, T., & Henriques, P. (coord.) (2007). *Normas de Inventário. Cerâmica. Artes plásticas e artes decorativas*. Museu Nacional do Azulejo e Instituto dos Museus e da Conservação. Lisboa: ed. Cromotipo. Consultado em 10 Maio. Disponível em [http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Download/Normas/AP\\_AD\\_Ceramica.pdf](http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Download/Normas/AP_AD_Ceramica.pdf)
- Marques, C. T. (2014, Janeiro-Junho). Varia. Fonte para o estudo das casas religiosas de Lisboa: os Livros de Cordeamentos de 1700 a 1750. (C. M. Municipal, Ed.) *Cadernos do Arquivo Municipal. Lisboa Joanina (1700-1755)*. ( 2ª Série, pp.323-339). Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em <http://arquivomunicipal.cm-lisboa.pt/pt/investigacao/cadernos-do-arquivo-municipal/2-serie/numero-1/>
- Marques, S. M. F. (2005). *Estudo de Argamassas de Reabilitação de Edifícios Antigos*. (Dissertação de Mestrado, não publicada). Universidade de Aveiro, Departamento de Engenharia Cerâmica e do Vidro. Consultado em 10 Maio. Disponível em <https://ria.ua.pt/bitstream/10773/5019/1/187058.pdf>
- Martins. F. S. (1994). *A Arquitectura dos Primeiros Colégios Jesuítas De Portugal 1542-1759: Cronologia, Artistas, Espaços*. (Tese de doutoramento em História da Arte, não publicada). Universidade do Porto, Porto.
- Martins, F.S. (2004). Culto e Devoções das igrejas dos jesuítas em Portugal. In *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII: espiritualidade e cultura: actas do colóquio internacional*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Instituto de Cultura Portuguesa e Universidade do Porto, centro inter-universitário de história da espiritualidade, (pag. 89-118). Consultado em 7 Janeiro 2018. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3768.pdf>

- Martins, F. S. (2013). *Jesuítas de Portugal, 1542-1759, do primeiro colégio à expulsão: Arte, Culto Vida Quotidiana*. Porto: Ed. Autor.
- Matos, M. A. P. (coord.). (2014). *A água no azulejo português do século XVIII : Water in 18th century Portuguese azulejos*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Museu da Água da EPAL, D.L.
- Meco, J. (1986). *O Azulejo em Portugal*. História da Arte. (2. ed. 1993 ed.). Lisboa: Alfa.
- Meco, J. (2003). *O Convento dos Cardaes: Veios da Memória*. Lisboa: ed. Quetzal.
- Meco, J. (s.d.) *A azulejaria barroca e a invenção do espaço*. Consultado em 9 fevereiro 2018. Disponível em [https://www.academia.edu/12044274/A\\_azulejaria\\_barroca\\_e\\_a\\_invencao\\_do\\_espaco](https://www.academia.edu/12044274/A_azulejaria_barroca_e_a_invencao_do_espaco)
- Mégre, R., & silva, H. (2014, Junho). Os conventos na imagem urbana de Lisboa (1551-2015). (I. d.–F.–U. Janeiro., Ed.) *Cescontexto- debates. Monastic architecture and the city*, (pp.108-138). Consultado em 1 agosto 2017. Disponível em [http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto\\_debates\\_vi.pdf](http://www.ces.uc.pt/publicacoes/cescontexto/ficheiros/cescontexto_debates_vi.pdf)
- Mentxaka, E. O. (2011). El programa iconográfico del templo jesuítico de san andrés (Bilbao), *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la Universidad del País Vasco*, (p.158-59). Universidade do País Basco: Euskal Herriko Unibertsitateko Artearen Historia eta Musika Saileko Aldizkaria. Consultado em 7 Janeiro 2018. Disponível em <https://dialnet.unirioja.es/servlet/oaiart?codigo=3681853>
- Monssen, L. H. (1981, Março). Rex Glorioso Martyrum: A Contribution to Jesuit Iconography. *The Art Bulletin*, 63, pp. 130-137. Consultado em 1 setembro 2018. Disponível em <http://www.jstor.org/stable/3050092>
- Monteiro, N. M. C. (2006). *São Francisco Xavier. Um homem para os demais*. Lisboa: ed. CTT-Correios de Portugal, S.A., Clube do Coleccionador dos Correios.
- Naranjo, F. J. M. (2004). La Búsqueda de la Perfección Cristiana en las Congregaciones Jesuíticas (ss. XVI-XVII). Universidad de Alicante, in *Actas do Coloquio internacional vol. I. A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos. XVI e XVII*, (pp. 171-188). Porto: ed. Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Consultado em 8 janeiro 2018. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/site/default.aspx?qry=id017id1148&sum=sim>
- Nunes, E. A. B. (1981). *Abreviaturas Paleográficas Portuguesas*. Lisboa: Faculdade de Letras.
- Olleta, M. G T. (2009). *Redes Iconográficas San Francisco Javier en la Cultura Visual del Barroco*. Universidade de Navarra. Madrid: ed. Iberoamericana & ed. Vervuert. Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em <http://dadun.unav.edu/handle/10171/38985>



- Oliveira, T. S. C. (2014). *O projeto não construído da Igreja do Colégio de Jesus de Coimbra Análise e Reconstituição*. (Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitetura, não publicada.) Universidade de Coimbra, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Coimbra. Consultado em 10 novembro 2018. Disponível em [https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27293?locale=pt\\_PT](https://estudogeral.sib.uc.pt/handle/10316/27293?locale=pt_PT)
- O'Neil, C. E., & Domínguez, J. M. (S.J.) (2001) *Dicionário Histórico de la Compañia de Jesús. Biográfico-Temático*. (Vol. I). Michigan: Institutum Historicum. Universidade de Michigan.
- O'Neil, C. E., & Domínguez, J. M. (S.J.) (2001). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-temático* (Vol. II). Michigan: Institutum Historicum. Universidade de Michigan.
- O'Neil, C. E., & Domínguez, J. M. (S.J.) (2001). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-temático* (Vol. III). Michigan: Institutum Historicum. Universidade de Michigan.
- O'Neil, C. E., & Domínguez, J. M. (S.J.) (2001). *Diccionario histórico de la Compañía de Jesús: Biográfico-temático* (Vol. IV). Michigan: Institutum Historicum.
- Osswald, M. C. (s.d.). *S. Francisco Xavier no Oriente – aspectos de devoção e iconografia*. [s.l.] Consultado em 10 Novembro 2018. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/4322.pdf>
- Osswald, M. C. (2008). São Francisco Xavier estratégias de constituição dum culto entre os séculos XVI e XVIII. *Revista Lusófona de ciência das religiões*, ano VII, n. 13/14, (pp.327-342). Lisboa: ed. Universitárias Lusófonas. Consultado em 10 novembro 2018. Disponível em [http://recil.grupolusofona.pt/jspui/bitstream/10437/4205/1/sao\\_francisco\\_xavier.pdf](http://recil.grupolusofona.pt/jspui/bitstream/10437/4205/1/sao_francisco_xavier.pdf)
- Page, C. A. (2013). *El Noviciado de Córdoba de la Provincia Jesuítica del Paraguay*, 1ª ed. Córdoba: Báez Ediciones. Consultado em 11 Agosto 2018. Disponível em <http://www.carlospage.com.ar/wp-content/2008/06/Page-El-Noviciado-de-C%C3%B3rdoba-de-la-de-la-provincia-jesu%C3%ADtica-del-Paraguay.pdf>
- Pais, A. N., Esteves, M.L., Matos, M. A. P., Menezes, M. & Mimoso, J. M. (2015a) Portuguese Azulejos, World Heritage (pp.1-10). *GlazedArch2015. International Conference Gazed Ceramics in Architectural Heritage*. Laboratório Nacional De Engenharia Civil. Lisboa: [s.n.]. Consultado em 5 fevereiro 2018. Disponível em <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/links/02%20Portuguese%20Azulejos%20World%20Heritage.pdf>
- Pais, A., Formiga, P. & Silva, G. (2015b). Hidden codes. The information on the backside of azulejos, (pp.348-349). *Portuguese Azulejos, World Heritage. GlazedArch2015. International Conference Gazed Ceramics in Architectural Heritage*. Laboratório

- Nacional De Engenharia Civil. Lisboa: [s.n.]. Consultado em 5 fevereiro 2018.  
Disponível em <http://azulejos.lnec.pt/AzuRe/links/06%20Hidden%20codes.pdf>
- Pfeiffer, P. (S.J.). (2003). Iconographie. in Bailey, G. A. & Sale, G. *L'art des jésuites* (pp.169-206). Paris: S.I. Société des Editions Mengès.
- Pimentel, A. F. & Ferreira, A. M. (1992). Jesuítas. *Revista Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.
- Pinho, I. M. ( 2017, janeiro - junho). Colégio de S. Francisco Xavier de Lisboa: arquitetura e ornamento. *Cadernos do Arquivo Municipal*. (2ª Série, p. 139-170).
- Pires, I. A. D. S. (2012). Fachadas azulejadas na Margem Sul do Tejo - Barreiro (1850-1925). (Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Teoria do Restauro, não editada). Vol. I. Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa. Consultado em 9 abril 2018.  
Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/9904>
- Queiroz, J & Sousa (1913). *Olarias do Monte Sinay*. Lisboa. Tipografia: Castro Irmão.
- Queiroz, J. (1948). *Ceramica Portuguesa*. 2. Ed. Lisboa: Of. Gráfica.
- Rodrigues, F. (1950). *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Tomo quarto, A província portuguesa no século XVIII, 1700-1760 (Vol. I) Virtude, Letras, Ciências, (pp.165-166) Porto: ed. Livraria Apostolado da Imprensa.
- Rosa, T. M. (2015). *Monumenta Historica. O Ensino e a Companhia de Jesus. (séculos XVI A XVIII):1540-1580*. (Vol.I.) Lisboa: ed. Instituto de Educação da Universidade de Lisboa. Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em [http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22298/1/vol1\\_monumenta\\_versao\\_ordenada.pdf](http://repositorio.ul.pt/bitstream/10451/22298/1/vol1_monumenta_versao_ordenada.pdf)
- Sampaio, L. (2010-12) Casas das Elites de Salsete em Goa, entre o Século XVII e o Século XIX. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. (Vol. IX-XI, pp.260-284). Porto: Universidade do Porto. Consultado em 10 fevereiro 2018.  
Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/11400.pdf>
- Santos, D. G. (2009). A Gravura Europeia e a Azulejaria Setecentista dos Colégios Universitários das Ordens Religiosas em Coimbra: Três núcleos in situ em análise. In *Actas do 3.º colóquio de Artes Decorativas. Iconografia e Fontes de Inspiração – imagem da Gravura Europeia* (pp.53-68) Lisboa: Fundação Ricardo Espírito Santo Silva (FRESS). Consultado em 5 dezembro 2017. Disponível em [https://archive.org/stream/IconografiaEFontesDeInspiracaoActasDo3ColoquioDeArtesDecorativas/Iconografia%20e%20Fontes%20de%20Inspira%C3%A7%C3%A3o%20Actas%20do%203%C2%BA%20Col%C3%B3quio%20de%20Artes%20Decorativas\\_djvu.txt](https://archive.org/stream/IconografiaEFontesDeInspiracaoActasDo3ColoquioDeArtesDecorativas/Iconografia%20e%20Fontes%20de%20Inspira%C3%A7%C3%A3o%20Actas%20do%203%C2%BA%20Col%C3%B3quio%20de%20Artes%20Decorativas_djvu.txt)
- Santos, D. G. (2010a) Santo Inácio de Loyola e São Francisco Xavier como exemplos de vida de perfeição nos azulejos da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS] de Coimbra.

- In actas del XVIII Congreso del CEHA, Mirando a Clío. El Arte Español espejo de su Historia. Santiago de Compostela.* Consultado em 5 dezembro. 2017. Disponível em <https://arteceha.files.wordpress.com/2016/06/18-santiago-de-compostela.pdf>
- Santos, D. G. (2010b). Azulejaria tardobarroca dos colégios das ordens Religiosas de Coimbra. Circunstâncias de encomenda e de produção artística. Circunstâncias de encomenda e de produção artística. In Ferreira-Alves & Marinho N. (coord.) – *A Encomenda. O Artista. A Obra.* Actas do IV Seminário Internacional Luso-Brasileiro (pp.137-160). Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em <http://www.cepesepublicacoes.pt/portal/pt/obras/a-encomenda.-o-artista.-a-obra/azulejaria-tardobarroca-dos-colegios-das-ordens-religiosas-de-coimbra-circunstancias-de-encomenda-e-de-producao-artistica>
- Sebastian, S. (1981). *Contrarreforma y Barroco: Lecturas iconográficas e iconológicas*. Madrid: ed. Alianza.
- Serrão, V. (1993). *A Lenda de São Francisco Xavier pelo pintor André Reinoso*. Lisboa
- Serrão, V. (1999). António Pereira Ravasco, ou a influência francesa na arte do tempo de D. Pedro II. In *Carlos Alberto Ferreira de Almeida: in memoriam. Universidade do Porto.* (p.347-362.). Consultado em 8 fevereiro 2018. Disponível em <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3223.pdf>
- Serrão, V. (2003). O ciclo dos «Grandes Mestres» do Azulejo. cap. VIII. In Serrão, V. *História da Arte em Portugal. O Barroco* (pp. 209-225). Lisboa: Editorial Presença
- Silva, G. M. (2014). *Azulejaria Rococó "Regresso à cor" no Museu Nacional do Azulejo. Organização, Estudo e Inventariação do Núcleo Joanino.* (Tese mestrado História da Arte. Fac. Letras. Universidade de Lisboa). Lisboa. Consultado 1 agosto 2018. Disponível em <http://repositorio.ul.pt/handle/10451/17853>.
- Silva, N. V. (2006). Art in the Service of God: The Impact of the Society of Jesus on the Decorative Arts in Portugal. In: John W. O'Malley, *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Canada: Ed. University of Toronto Press.
- Simões, J. M. S. (1971). *A Azulejaria em Portugal no século XVII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. M. S. (1979). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Simões, J. M. S. (2010). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Edição revista e actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian
- Simões, M.F.A. (2002) *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro III: ambiente s de trabalho e mecânica do mecenato*. Vol.1. (Dissertação de Mestrado em Arte, Património e

- Restauro, não publicada). Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Lisboa. Consultado em 8 fevereiro 2018. Disponível em [https://www.academia.edu/1784812/Arte\\_e\\_Sociedade\\_na\\_Lisboa\\_de\\_D.\\_Pedro\\_II.\\_Ambientes\\_de\\_Trabalho\\_e\\_Mec%C3%A2nica\\_do\\_Mecenato\\_vol.\\_1](https://www.academia.edu/1784812/Arte_e_Sociedade_na_Lisboa_de_D._Pedro_II._Ambientes_de_Trabalho_e_Mec%C3%A2nica_do_Mecenato_vol._1) Simões, J. M. (1999). Azulejaria lisboeta no Reinado de D. Pedro II : ambientes de trabalho e estatuto social dos artífices. (B. C. Distrital, Ed.) Separata do Boletim Cultural da assembleia Distrital de Lisboa(Série IV), pp. 81-101
- Sobral, L. M. (1999) Un bel composto, a obra de arte total do primeiro Barroco português. In *Actas / Simpósio Internacional Struggle for Synthesis. Sacred spaces. Instituto Português do Património Arquitectónico e Arqueológico* (p.303-315.). Lisboa: IPPAR.
- Sobral, L. M. (dir) (2004) *Pintura Portuguesa do século XVII. Histórias, lendas, narrativas*. Lisboa: Museu Nacional De Arte Antiga.
- Sobral, L. M. (2004b). Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses. p. 385-415. In: *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII. Espiritualidade e cultura. Actas do Colóquio Internacional*. Vol. I. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da Universidade do Porto. Consultado em 1 de setembro de 2017. Disponível em: <http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3567.pdf>
- Urbano, C. M. (2016). A Hagiografia depois de Trento. *Concilio de Trento. Innovar en la Tradición. Historia, Teología y Proyección* (pp. 167-173). Braga, Lisboa, Alcalá: Universidade de Alcalá. Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em <https://estudogeral.sib.uc.pt/bitstream/10316/44564/1/A%20hagiografia%20depois%20de%20Trento.pdf>
- Vallery-Radot, J. (1960). *Le recueil de plans d'édifices de la Compagnie de Jésus conservé a la Bibliothèque Nationale de Paris*. Roma: Institutum Historicum S. I. Via Dei Penitenzieri. Consultado em 5 dezembro 2017. Disponível em <https://archive.org/details/bhsi15>
- Veloso, A. J. B. & Almasquè I. (1996) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: edições INAPA.
- Veloso, A. J. B. & Almasquè I. (2015) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: ed. BY The Book, Lda.
- Vieira, A. (S.J.) (1674) *Sermão do Beato Estanislau Koska, da Companhia dem Jesus. Prefado na lingua italiana, em Roma no anno de 1674, na Igreja de Santo André de Monte Cavallo, noviciado da mesma companhia*. In *Sermões do Padre Antonio Vieira*. Vol.15. (1854/58). Lisboa: ed J.M.C. Seabra & T.Q. Antunes. Consultado em 9 setembro 2017. Disponível em <https://catalog.hathitrust.org/Record/011541754>
- Witekower & Jaffe (Eds.). (1972). *Baroque Art. The Jesuit contribution*. NY: Fordham University Press.

### **Colecção The Illustrated of Bartsch**

- Bellini, P. (ed.) (1982). *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. Formerly 46. (Vol.4) Part. 1. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Bellini, P & Leach, M. C. (ed.) (1983) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. N.44. (Vol.20) Part.1 (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Bellini, P. (ed.) (1983). *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. Formerly 47. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Bellini, P. (ed.) (1985). *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. Formerly 46. Comentary. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Bellini, P. (co-aut.) (1987). *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. Formerly (Vol.21) Part. 1. N.47. Nova York: Ed. Abaris Books. Wabner Foundation Company.
- Bellini, P & Wallace. R. W. (ed.) (1990). *The Illustrated of Bartsch: Le PEitre- Graveur*. Comentary 45. (Vol.20) Part.2. Nova York: Ed. Abaris Books.
- Bellini, P & Wallace. R. W. (ed.) (1990). *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. Formerly 45. (Vol.21) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Birke, V. (co-aut.) (1982) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Century*. Comentary 40. (Vol.18) Part.1. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Birke, V. (co-aut.) (1987) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Sixteenth and Seventeenth Century*. Comentary 40. (Vol.18) Part.2. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Buffa, S. (1983) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Sixteenth Century: Antonio Tempesta*. Comentary 36. (Vol.17) Part.1. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books
- Dickey, S. (ed.) (1993) *The Illustrated of Bartsch: Rembrandt Harmensz Van Rijn: Supplement* 50. Nova York: Ed. Abaris Books.
- Hellerstedt, K. J. & Wilkins, D. G. (ed.) (1985) *The Illustrated of Bartsch: Netherlandish School Pre-Rembrandt etchers*. Supplement 53. Nova York: Ed. Abaris Books.
- Leach, M. C. & Wallace, R. W. (ed.) (1982) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. N.45. (Vol.20) Part. 2. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Leuschner, E. (2004) *The Illustrated of Bartsch: Antonio Tempesta*. Comentary 35. Part.1. (1ª.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books

- Leuschner, E. (2007) *The Illustrated of Bartsch: Antonio Tempesta*. Comentary 35. Part.2. (1<sup>a</sup>.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books
- Karpinski, C. (1983). *The Illustrated of Bartsch: Italian Chiaroscuro woodcuts*. Formely 48. (Vol.2) Nova York: Ed. Abaris Books. Wabner Foundation Company.
- Ramaix, I. e West, M. (1997). *The Illustrated of Bartsch: Aegidius Sadeler II*. Part 1. Suplemento 72. Abaris Book. F. ed. Straus.N.Y
- Ramaix, I. e West, M. (1997). *The Illustrated of Bartsch: Aegidius Sadeler II*. Part 2. Suplemento 72. Abaris Book. F. ed. Straus.N.Y
- Ramaix, I. (2003). *The Illustrated of Bartsch: Johan Sadeler I*. Supplement 70. Part. 3. Norwalk, Conn: Abaris Book. N.Y.
- Ramaix, I. & West, M. (2012). *The Illustrated of Bartsch: Raphael Sadeler I*. Part 3. Supplement 71. Abaris Book. F. ed. Straus.N.Y.
- Ramaix, I. & West, M. (2014a). *The Illustrated of Bartsch: Justus Sadeler*. Supplement 73. Part 1. Norwalk, Conn: Abaris Book. N.Y.
- Ramaix, I. & West, M. (2014b). *The Illustrated of Bartsch: Justus Sadeler*. Supplement 73. Part 2. Norwalk, Conn: Abaris Book. N.Y.
- Spike, J. T. (ed.) (1981a) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. N.41. (Vol.19) Part.1. (1<sup>a</sup>.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Spike, J. T. (ed.) (1981b) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. N.42. (Vol.19) Part.2. (1<sup>a</sup>.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books
- Spike, J. T. (ed.) (1982) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. N.43. (Vol.19) Part.3. (1<sup>a</sup>.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Strauss, L. W. (1982). *The Illustrated of Bartsch: Netherlandish Artists: Hendrik Goltzius*. Comentary 3. Part.1. N. Y.: Abaris Book.
- Strauss, L. W. & Tomoko, S. (ed.) (1986) *The Illustrated of Bartsch: Netherlandish Artists: Cornelis Cort*. Supplement 52. Nova York: Ed. Abaris Books.
- Strauss, L. W. (ed.) (2005) *The Illustrated of Bartsch: Italian Masters of the Seventeenth Century*. Formerly 47. Part.3. (1<sup>a</sup>.ed.) Nova York: Ed. Abaris Books.
- Veldman, I. M. (ed.) (1991) *The Illustrated of Bartsch: Dirck Volkertsz Coorhert*. Supplement 55. Nova York: Ed. Abaris Books.

## WEBGRAFIA

*Art. Com.* Consultado em 29 julho 2018. Disponível em <https://www.art.com/gallery/id--a943771/cesare-fracanzano-posters.html>

Jesuit Iconography. *Biblioteca Digital Winsconsin-Madison*. (2011). Consultado em 29 junho 2018. Disponível em <https://uwdc.library.wisc.edu/collections/UWSpecColl/JesuitIcon/>

*Biblioteca do Congresso*. (s.d.). Consultado em 29 junho 2018. Disponível em <http://www.loc.gov/exhibits/vatican/romechin.html>

*Biblioteca Digital Italiana. Cataloghi Storici Digitalizzati*. (2018). Consultado em 19 de Dezembro de 2017. Disponível em [http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/indice\\_cataloghi.php?OB=Biblioteche\\_Denominazione&OM=](http://cataloghistorici.bdi.sbn.it/indice_cataloghi.php?OB=Biblioteche_Denominazione&OM=)

*Biblioteca Universidad de Valencia*. (s.d.). Consultado em 19 de Dezembro de 2017. Disponível em [http://roderic.uv.es/handle/10550/43/discover?scope=10550/43&rpp=10&page=2&query=xavier&group\\_by=none&etal=0](http://roderic.uv.es/handle/10550/43/discover?scope=10550/43&rpp=10&page=2&query=xavier&group_by=none&etal=0)

*British Museum*. (2017). Consultado em 29 julho 2018. Disponível em <http://www.britishmuseum.org/>

*BSB Bayerische Staatsbibliothek digital*. (2018). Consultado em 29 julho 2018. Disponível em <https://www.bsb-muenchen.de/ueber-uns/direktionabteilungen/digitale-bibliothek/>

Carvalho, R. S. (2016, abril 21). *The frame blog. Cataloguing Baroque azulejo frames: a project in progress*. [artigo de blog] Consultado em 6 setembro 2018. disponível em <https://theframeblog.com/2016/04/21/cataloguing-baroque-azulejo-frames-a-project-in-progress/>

D. A. McColl, (s.d.). *Allen Memorial Art Museum, Oberlin College. Ciro Ferri (Italian, Rome 1634 - 1689 Rome) Mystical Communion of Blessed Stanislas Kostka, ca. 1679 Black chalk on off-white laid paper, backed with Japanese paper*. Consultado 15 agosto 2018. Disponível em [http://www2.oberlin.edu/amam/Ferri\\_MysticalCommunion.htm#footnotes](http://www2.oberlin.edu/amam/Ferri_MysticalCommunion.htm#footnotes)

*Digitalisierte Sammlungen*. (s.d.). Consultado em 29 de julho 2018. Disponível em <http://digital.staatsbibliothek-berlin.de/suche?queryString=saint%20francis%20xavier&fulltext=&junction=>



- Fundação Prospero Intorcetta Cultura Aperta.* (s.d.). Consultado em 29 junho 2018. Disponível em <http://www.fondazioneintorcetta.info/biblioteca-virtuale.html>
- Harvard Art Museums.* (2018). Consultado em 9 de Dezembro de 2017. Disponível em <https://www.harvardartmuseums.org/collections?q=saint+francis+xavier>
- International Research Center for Japanese Studies. Rare Books and maps related to Japan.* (2002). Consultado em 6 setembro de 2018. Disponível em [http://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/rare\\_chronological.html](http://shinku.nichibun.ac.jp/kichosho/new/rare_chronological.html)
- Lx Conventos. Da cidade sacra à cidade laica. A extinção das ordens religiosas e as dinâmicas de transformação urbana na Lisboa do século XIX.* (s.d.). Arroios, Noviciado das Missões da Índia de São Francisco Xavier. Convento de Nossa Senhora da Conceição da Luz. Consultado em 1 outubro 2017. Disponível em <http://patrimoniocultural.cm-lisboa.pt/lxconventos/ficha.aspx?t=i&id=652>
- MDZ. Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek.* (2016, outubro, 25). Consultado 1 agosto 2018. Disponível em <https://www.bsb-muenchen.de/>
- Münchener Digitalisierungszentrum Digitale Bibliothek.* (2016). Consultado em 29 julho 2018. Disponível em <https://www.digitale-sammlungen.de/>
- National Gallery of Art Washington DC.* Consultado em 6 setembro 2018. Disponível em <https://www.nga.gov/>
- National Gallery of Canada.* (2018). Consultado em 6 setembro 2018. Disponível em [https://www.gallery.ca/?gclid=CjwKCAjwy\\_XaBRAWEiwApfjKHnLsGvc6Jt51mGsVzyLzxMoXzbYQK5zGbxQ5hszPSGS8vAUmtD1FrBoCO20QAvD\\_BwE](https://www.gallery.ca/?gclid=CjwKCAjwy_XaBRAWEiwApfjKHnLsGvc6Jt51mGsVzyLzxMoXzbYQK5zGbxQ5hszPSGS8vAUmtD1FrBoCO20QAvD_BwE)
- Pontificia Università Gregoriana. Archivio Storico.* (2008-2018). Consultado em 6 setembro de 2018. Disponível em <https://archiviopug.org/2014/01/07/inventari-dei-fondi-moderni/SMK>. Statens Museum for Kunst. Consultado em 29 julho 2018. Disponível em <http://www.smk.dk/en/>
- Post-Reformation Digital Library.* (s.d.). Consultado 22 agosto 2018. Disponível em [http://www.prdl.org/author\\_view.php?a\\_id=4878](http://www.prdl.org/author_view.php?a_id=4878)
- The Metropolitan Museum of Art.* (2000-2018). Consultado em 29 julho 2018. Disponível em <https://www.metmuseum.org/>
- The Pushkin Museum of Fine Arts. German prints.* (s.d.). Consultado em 29 julho 2018. Disponível em <https://pushkinmuseum.art/>
- Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-analt.* (2018). Consultado em 19 de Dezembro de 2017. Disponível em <http://digitale.bibliothek.uni-halle.de/vd18/search/quick?query=st.+francis+xavier>

*Universidade de Zaragoza. (s.d.). Corpus de arquitectura jesuíta. Consultado 22 agosto 2018.*

Disponível em [http://corpusdearquitecturajesuitica.unizar.es/proy\\_2009\\_11.html](http://corpusdearquitecturajesuitica.unizar.es/proy_2009_11.html)

## LISTA DE FIGURAS OU ILUSTRAÇÕES

Fig.1 Livro das plantas das freguesias de Lisboa, 1756-68. ANTT. PT/TT/CF/153 .....	13
Fig.2 Casas da Companhia de Jesus em Lisboa até 1759. Fonte: Garcia, 2014. p.128.....	15
Fig.3 Planta do Noviciado Jesuíta de Paris. Fr. Étienne Martellange. 1634. Fonte: BNF. N. Identificação: ark:/12148/btv1b84483510 .....	17
Fig.4 Planta do Noviciado Jesuíta de Paris. Fr. Étienne Martellang. 1714. Fonte: BNF. N. de identificação ark:/12148/btv1b84483599.....	17
Fig.5 Noviciado da Cotovia Fonte: Oliveira, 2014 p.52. ....	17
Fig.6 S. Francis Xavier. Raphael Sadeler I. Gravura. Munique. The Illustrated Bartsch, n.º 291. ....	19
Fig.7 Blessed S. Stanislaus Kostka. Raphael Sadeler I. Gravura. Munique. The Illustrated Bartsch, n.º 305 .....	19
Fig.8 Blessed S. Francis Xavier. Justus Sadeler. Gravura. Wolfegg. The Illustrated Bartsch, n.º 222 .....	19
Fig.9 Blessed S. Stanislas Kostka. Desenhador e gravador Justus Sadeler. Gravura. Dp.1604. Wolfegg. The Illustrated Bartsch., n.º 248S2.....	19
Fig.10 S. Estanislau Kostka. Domingos da Cunha. 1630. Óleo sobre tela. Igreja de São Roque. ....	20
Fig.11 S. Estanislau Kostka recebendo a Comunhão. s.a. XVIII. Óleo sobre tela. Museu Grão Vasco.....	20
Fig.12 A Virgem aparece a S. Estanislau, ciclo de S. Estanislau Kostka. s.a. 1625. Óleo sobre tela. Museu Grão Vasco. ....	20
Fig.13 Heilige S. Stanislaus Kostka. Philip Sadeler.1625. Gravura. Rijksmuseum.....	23
Fig.14 S. Estanislau a receber a comunhão dos anjos. Impressor Hieronymus Wierix, Antuerpia, 1563-1619. Vem ainda mencionado o nome de Joachim de Buschere na gravura. Rijksmuseum. ....	23
Fig.15 S. Estanislau Kostka. Francisco Pacheco. 1639. Desenho. Biblioteca Nacional de Espanha. ....	23
Fig.16 Estanislau recebe a comunhão das mãos do anjo. Jan van Cleve (III), act. 1661-1716. Óleo sobre tela. Netherlands Institute for Art History (RDK). ....	23
Fig.17 Aparição da Virgem a S. Estanislau. Carlo Maratta. 1687. Óleo sobre tela (?). Capela de S. Estanislau Kostka, S Andrea al Quirinal. ....	24
Fig.18 Beatus Stanislaus Kostka Polonus Soc.tis Iesu. Johann Friedrich Greuter. 1619. Gravura. British Museum. ....	24
Fig.19 S. Stanislaus Kostka, Alexander Voet I. 1628. Gravura. British Museum. ....	24
Fig.20 O Espírito Santo, os Anjos, a Virgem e os Santos, Estanislau Kostka, Luís Gonzaga e Francisco de Borgia. Antonio Balestra. 1666-1740. Óleo sobre tela (?). Museu Nacional de Arte. Galeria Nacional da Dinamarca. SMK.....	25
Fig.21 A Virgem com S. Estanislau Kostka e S. Luís Gonzaga. Giuseppe Maria Crespi. 1726-1740. Óleo sobre tela. Galeria Nacional de Parma.....	25
Fig.22 Santo André Avelino. Giovanni Battista Piazzetta. 1712-1754. Óleo sobre tela. The Holburne Museum. Londres.....	25
Fig.23 Bispo Santo adorando a Nossa Senhora do Loreto. Pietro Antonio Novelli. 1729-1804. Aguarela. Leiloeira Christies. Londres. ....	26
Fig.24 S. Estanislau Kostka. s.a. 1605. Igreja de Santo Andre al Quirinal. Roma.....	26
Fig.25 S. Stanislaus Kostka,. Peregrinan. Diego Castelles. 1727-1736. Estampa. Gabinete de Estampas do Museu Municipal de Madrid.....	26

Fig.26 Espancamento de S. Estanislau, respetivamente a tela de Andrea Pozzo e as gravuras de Giacomo Zoboli e do livro de Paul Zetl. ....	27
Fig.27 Salvamento de S. Estanislau pelo anjo, respetivamente a tela de Andrea Pozzo e as gravuras de Giacomo Zoboli e do livro de Paul Zetl. ....	27
Fig.28 Glória de S. Estanislau Kostka. Giovanni Odazzi. 1712. Fresco na Igreja de Santo Andre al Quirinal.....	28
Fig.29 Comunhão do Santo dada por um anjo. Ludovico Mazzanti. 1721-1725. Igreja de Santo Andre al Quirinal.....	28
Fig.30 Êxtase de S. Estanislau. Ludovico Mazzanti. 1721-1725. Igreja de Santo Andre al-Quirinal. ....	28
Fig.31 Comunhão miraculosa de S. Estanislau Kostka. Jean de La Borde. 1670. Sacristia da Igreja de Santo Andre al Quirinal. ....	28
Fig.32 Frontispícios dos livros de Paul Zetl. Da esquerda para a direita, as duas edições de 1715 de <i>Philosophia Sacra</i> e depois as de 1727 e de 1731 com o título <i>S. Stanislai Kostka S.J. Vita, Iconismis (...)</i> .....	30
Fig.33 Gravuras VII, VIII, IX, X, XXX, XXXIII. ....	31
Fig.34 Gravura XXIV, “D. Estandislaus optat missiones Indicas, ut possit convertere animas”. 32	
Fig.35 Gravura XI e painel com o código de tardoz 3. ....	32
Fig.36 Gravuras XVII e XVIII e respetivas cenas no painel com o código de tardoz 1. ....	34
Fig.37 Gravura XXI e a 1.ª cena do painel com o código de tardoz 2. ....	34
Fig.38 Gravura XXIII e a 2.ª cena do painel com o código de tardoz 2.....	35
Fig.39 Gravura XXVII e a 3.ª cena do painel com o código de tardoz 2. ....	36
Fig.40 Esquema do programa iconográfico da capela doméstica de Arroios. ....	38
Fig.41 <i>Cultus Sancti Francisci Xaverii (...)</i> Viena: 1731-1755.....	41
Fig.42. Conversão do pecador através da penitência ou flagelação de S. Francisco Xavier. Foto: Veloso, 1996, p.83 .....	41
Fig.43 Painel da Aparição da Virgem. ....	42
Fig.44 Convento dos Cardaes.....	46
Fig.45 Palácio Pimenta.....	46
Fig.46 Detalhe da aplicação local de nova calda vítrea e do repinte nos azulejos. ....	47
Fig.47 Diferença entre aplicação local de vidrado (à esq.) e o azulejo d2 <sup>2</sup> (à dir.) totalmente vidrado.....	47
Fig.48 Restauro na legenda do painel com o código de tardoz 3. ....	47
Fig.49 Azulejo b11 <sup>2</sup> .....	48
Fig.50 Azulejo b15 <sup>2</sup> .....	48
Fig.51 Azulejo d6 <sup>2</sup> .....	48
Fig.52 Azulejo b17 <sup>2</sup> .....	48
Fig.53 Azulejo b3 <sup>2</sup> .....	48
Fig.54 Azulejo a4 <sup>2</sup> .....	48
Fig.55 Azulejo b13 <sup>2</sup> .....	48
Fig.56 Azulejo d25 <sup>2</sup> .....	48
Fig.57 Azulejo e14 <sup>2</sup> .....	48
Fig.58 Azulejo e18 <sup>2</sup> .....	48
Fig.59 Azulejo c26 <sup>2</sup> .....	48
Fig.60 Azulejo f19 <sup>2</sup> . ....	48
Fig.61 Azulejo f22 <sup>2</sup> . ....	48
Fig.62 Azulejo f25 <sup>2</sup> . ....	48
Fig.63 Azulejo g6 <sup>2</sup> .....	48

Fig.64 Grafias dos tardoze dos azulejos $d2^2$ , $f4^2$ , $f25^2$ .....	49
Fig.65 O azulejo $d1^2$ está marcado como $h3^2$ .....	50
Fig.66 O azulejo $f11^2$ está marcado como $y11^2$ . ....	50
Fig.67 Erros na coordenada horizontal de $c7$ e $d7$ , marcados como $c8$ e $d8$ no painel com o código de tardoze 2. ....	50
Fig.68 Erro na coordenada horizontal no painel com o código de tardoze $\bar{}$ : a) no azulejo $d6$ , aparece $d5$ ; b) no azulejo $g10$ escreveram $g16$ .....	50
Fig.69 Azulejos $b4^3$ , $c3^2$ e $g2\bar{}$ .....	51
Fig.70 Azulejo $\bar{f}19$ . ....	51
Fig.71 Detalhe do contorno da porta em $\bar{f}4$ e em $c15^2$ da direção das vestes.....	51
Fig.72 S. Francisco de Borgia e S. Estanislau na cena da Receção na Companhia. ....	52
Fig.73 S. Estanislau na cena da Instrução Espiritual.....	52
Fig.74 Padrão no embasamento da Capela Doméstica em Arroios.....	57
Fig.75 Padrão pombalino n.º P-18-00020, aplicado entre 1770 e 1820. Azinfinitum.....	57
Fig.76 Padrão Fábrica de Sant'Anna, utilizado como imagem de fundo no site. ....	57
Fig.77 Padrão Fábrica Viúva Lamego. Foto: Catalogo Viúva Lamego, Aplicação 126A   V32, p.57.....	57
Fig.78 Variante diferente, in situ num imóvel no Barreiro. Foto: Pires, 2012, p.456.....	57
Fig.79 Padrão Fábrica Sant'Anna, portfólio 903. ....	57
Fig. 80 Capela Doméstica do Colégio das Artes, Coimbra. Foto: Santos, 2010, p.1205.....	59
Fig.81 Restauro antigo e degradado no azulejo $a18^2$ . ....	60
Fig.82 Falha de vidrado no azulejo $c8^3$ . ....	60
Fig.83 Fissura no azulejo $d5\bar{}$ . ....	60
Fig.84 Fratura com lacuna no azulejo $\bar{b}8$ . ....	60
Fig.85 Lacuna no azulejo $f3^2$ .....	60
Fig.86 Enrolamento de vidrado no azulejo $e8^3$ . ....	61
Fig.87 Bolsa de ar no azulejo $d2^2$ .....	61
Fig.88 Picado no azulejo $a9^2$ . ....	61
Fig.89 Poro no azulejo $b3^2$ . ....	61
Fig.90 Fissura estrutural no azulejo $b15^2$ . ....	61
Fig.91 Mancha no azulejo $a4^3$ . ....	61
Fig.92 Exemplo das argamassas de cada um dos painéis e do rodapé. Pormenor do grão da areia da argamassa (foto à dir.). ....	62
Fig.93 Pintura bordeou e branca no painel com o código de tardoze 3. ....	63
Fig.94 Estuque do painel com o código de tardoze $\bar{}$ . ....	63
Fig.95 Azulejo com dourado pertencente ao painel com o código de tardoze 3.....	63
Fig.96 Azulejos fraturados do painel com o código de tardoze 2. ....	64
Fig.97 Vidrado colado no painel com o código de tardoze 2.....	64
Fig.98 Fragmentos dos azulejos do painel com o código de tardoze 2.....	64
Fig.99 Azulejos com Aguaplast®. ....	64
Fig.100 As duas fases de tratamento do azulejo $i28^2$ . ....	65
Fig.101 Preenchimento da lacuna na chacota do azulejo $e25^2$ . ....	65
Fig. 102 Detalhe da zona a pintar.....	65
Fig. 103 Exemplo dos azulejos de fronteira necessários para a pintura. ....	65
Fig. 104 Azulejo $c14\bar{}$ com vidrado no tardoze. ....	66
Fig.105 Momentos diferentes de escrita da marcação no tardoze.....	67
Fig. 106 Memória da marca de tardoze no fragmento do azulejo $i28^2$ . ....	68

Fig.107 Coluna e14 <sup>4</sup> , depois a e1 <sup>'4</sup> e por último os fragmentos não identificados dessas colunas. Detalhe de um dos fragmentos com estuque (foto à dir.).....	70
Fig.108 Painel com as colunas encontradas. ....	70
Fig.109 Azulejos E25 <sup>2</sup> e E26 <sup>2</sup> trocados. ....	71

# Anexos

## Anexo 1 – Iconografia de S. Estanislau

Temas	Sub-temas	N.º de exemplares séc. XVII	N.º de exemplares séc. XVIII	Exemplares com data de produção indeterminada
Eucarístico	Comunhão do Santo frente ao altar	6	0	
	Comunhão do Santo só com anjos	4	2	2
	Comunhão do Santo com os anjos e Santa Bárbara	6	2	1
Visões	A Virgem entregando o Menino a S. Estanislau Kostka	6	1	
	A Virgem manda Estanislau entrar na Companhia	0	2	
	A Aparição da Virgem a Estanislau com o Menino nos braços	6	2	
	S. Estanislau adorando a Virgem	0	3	
	Aparição da Virgem a S. Estanislau e S. Luis Gonzaga	0	7	
	S. Estanislau com S. Francisco de Borgia e S. LuisGonzaga	0	1	2
	A Sagrada Família com S. Estanislau e S. Luis Gonzaga	0	1	
	S. Estanislau e um bispo adorando a Nossa Senhora do Loreto.	0	-	1
	Visão da Imaculada Conceição a S. Estanislau	1	0	



Místicos	Êxtase de S. Estanislau com a Virgem e S. Luis Gonzaga	1	2	
	Êxtase de S. Estanislau	1	3	1
Salvamento / Fuga/ Peregrino	Fuga de Viena para a Augsburg/ Salvamento de S. Estanislau pelo anjo	1	2	
Retratística	S. Estanislau comungando acompanhado de Santa Bárbara (St. Andre al Quirinal)	4	0	
	S. Estanislau a comungar com Santa Bárbara (diferente do Quirinal)	0	2	
	S. Estanislau com uma cruz	0	1	
	S. Estanislau com o Menino	9	8	2
	S. Estanislau a comungar só com anjos	1	0	
	S. Estanislau com um lírio	1	0	
Morte /Visão na morte	S. Estanislau renunciando a data da sua morte	1		
	S. Estanislau no leito de morte vê Maria della Strada	0	0	1
	Morte de S. Estanislau	1	3	3
Acompanhado por outros Santos	S. Estanislau com vários membros da CJ	5	0	
	S. Estanislau com S. André Avelino	0	5	

	S. Estanislau com S. Francisco Xavier	1	0	
Milagres	S. Estanislau protegendo a cidade de Leopoldo do incêndio	1	0	
	S. Estanislau ressuscita um morto	1	0	
	S. Estanislau liberta da tentação um irmão	1	0	
	S. Estanislau impede a peste	1		
	S. Estanislau durante a fuga dá as roupas a um pobre	1		
	S. Estanislau faz cura milagrosa	2	0	
	S. Estanislau conduz os Polacos à vitória de Choczyn contra os Turcos	1	1	
Patrono	S. Estanislau Patrono da Polónia	0	2	
Glória	Glória de S. Estanislau		2	
Tentação	Visão do cão raivoso	1	1	
Martírios	Espancamento de S. S. Estanislau	1	2	
Nascimento	Conceção maravilhosa de S. Estanislau	1	0	
	S. Estanislau recebendo o hábito	1	0	
	Receção de S. Estanislau na CJ	1	2	
Regras da CJ	S. Estanislau recebe o Sumário das Regras da CJ	0	3	

Outros temas devocionais	24 cenas diferentes sobre a sua infância (livros de Paul Zetl)	0	1/24	
Edificação pessoal	Instrução espiritual	0	2	
Obediência perfeita	S. Estanislau e o cozinheiro	0	2	




## Anexo 2 – Correspondência entre as fontes impressas de S. Estanislau Kostka com a *Clavis Bibliothecarum* e a BNP



N	Livros sobre S. Estanislau na Biblioteca de São Roque 1760	Livros sobre S. Estanislau na Biblioteca desconhecida	Livros sobre S. Estanislau na Biblioteca de São Roque catálogo só refere autores	Localização dos livros atualmente nas bibliotecas portuguesas (PORBASE)
1	Sacehini Franco SJ Vita Os Stanislai Kostka 12 Lugo <b>1615</b> p.395			Francesco Sacchini, Vita del beato Stanislao Kostka della Compagnia di Giesy, Roma : apresso Bartolomeo Zannetti, <b>1620. /1x na BNP.</b>
2	Cassani Joseph SJ de Vida y virtudes de S. Stanislao Kostka 12 Madrid <b>1616</b> p.43			<b>1x na BNP.</b>
3			Daniel Bartoli, Vita de le Beato Stanislao. Som -1. cap. 59	Daniello Bartoli, Della vita, e miracoli del B. Stanislao Kostka della Compagnia di Gesù, libri dve. Editione secunda accresciuta dal medesimo autore. In Roma & in Milano : per Federico Agnelli, scultore e stampatore, <b>1674. / 1x na BNP.</b>
6			Bartholuy Daniel Vita de le Beato Stanislao tom 1 cap.59 p.147	Referência bibliográfica igual à anterior.
7	Oliva gian Paolo Semoni 8 Roma <b>1675</b> p.403			Sermoni detti dea Gian Oliva e da Antonio Vieira in Roma: per il Lazzari Varese, <b>1675. 1x na Bibli. João Paulo II da Universidade Católica do Porto.</b>
9	Bartoli Dan. SS Compendio della vita del S. Stanislao Kostka 12 roma <b>1681</b> p.49			<b>2x na BNP.</b>

23	Vita de S. Stanislao Kostka 8 <b>1727</b> p.395			Provavelmente trata-se da obra: Vita di S. Stanislao Kostka della Compagnia di Gesù, descritta da un religioso della medesima Compagnia.... In Roma : nella Stamperia di Antonio dé Rossi, <b>1727./1x na BNP.</b>
24	(Misc.) Relação das festas com que a comunidade da Comp. de Jesus d'Evora aplaudio na canonização de Luis de Gonzaga e Estanislao Kostka 4ª Evora 1730 p.255			<p><b>Andrade, Braz de</b> (1701-1728), Relaçam das festas com q o Collegio &amp; Universidade da Companhia de Jesu da cidade de Evora applaudio a canonização dos dous gloriosos santos, Luis Gonzaga, e Estanislao Kostka da mesma Companhia em Novembro de 1727. Evora : na Off. da Universidade, <b>1730. /4x na BNP.</b></p> <p>Outro Relaçam do apparato triumphal &amp; procissão solemne com que os P. P. da Companhia de Jesus do Collegio de Evora aplaudirão publicamente aos gloriosos S. Luiz Gonzaga e Stanislao Kostka da mesma Companhia novamente Canonizados pelo Sanctissimo Padre Benedicto XIII / [Brás de Andrade]. Evora : na Off. da Universidade, <b>1730. / 5x na BNP.</b></p> <p>Relaçam do apparato triumphal, &amp; procissão solenne, com que os P.P. da companhia de Jesus do Collegio de Evora appaludirão publicamente aos gloriosos S. Luiz Gonzaga, e Stanislao Kostka. Evora : Officina da Universidade, <b>1728. / 5x na BNP e 2x na ANTT.</b></p>
25	Cruz do Mancio, Espelho Espiritual de Noviços 12 Coimbra <b>1621</b> p.204			Edição não localizada. / Pode ou não conter o sermão sobre S. Estanislau.
27	Vieyra Antonio SJ SJ. Sermones 4 Lxa <b>1694</b> 20 tomos varios truncados p.288			Edição não localizada. / Pode ou não conter o sermão sobre S. Estanislau.

28	Vieria Antonio SJ Sermones varios tradutos en castellano 12 21 tom. Madrid 1711 p.398			Edição não localizada. / Pode ou não conter o sermão sobre S. Estanislau.
29	Vieya Antonio SJ Sermones e obras 4º. Lxa 39 tomos truncados p.415			Pouca informação sobre a obra. Título não localizado. / Pode ou não conter o sermão sobre S. Estanislau.
30	Vieyra Antonio SJ. Sermões parte 12 4 Lxª 1699. p.147			Edição não localizada. / Pode ou não conter o sermão sobre S. Estanislau.
31	Coleção de vários sermões e ontes de Santos 4º , 3 tomos p.188			Pouca informação sobre a obra. Título não localizado. / Pode ou não conter o sermão sobre S. Estanislau.
32	Crisis y antologia de P. Vieria 12 Madrid 1731			Edição não localizada. / Pode ou não conter o sermão sobre S. Estanislau.

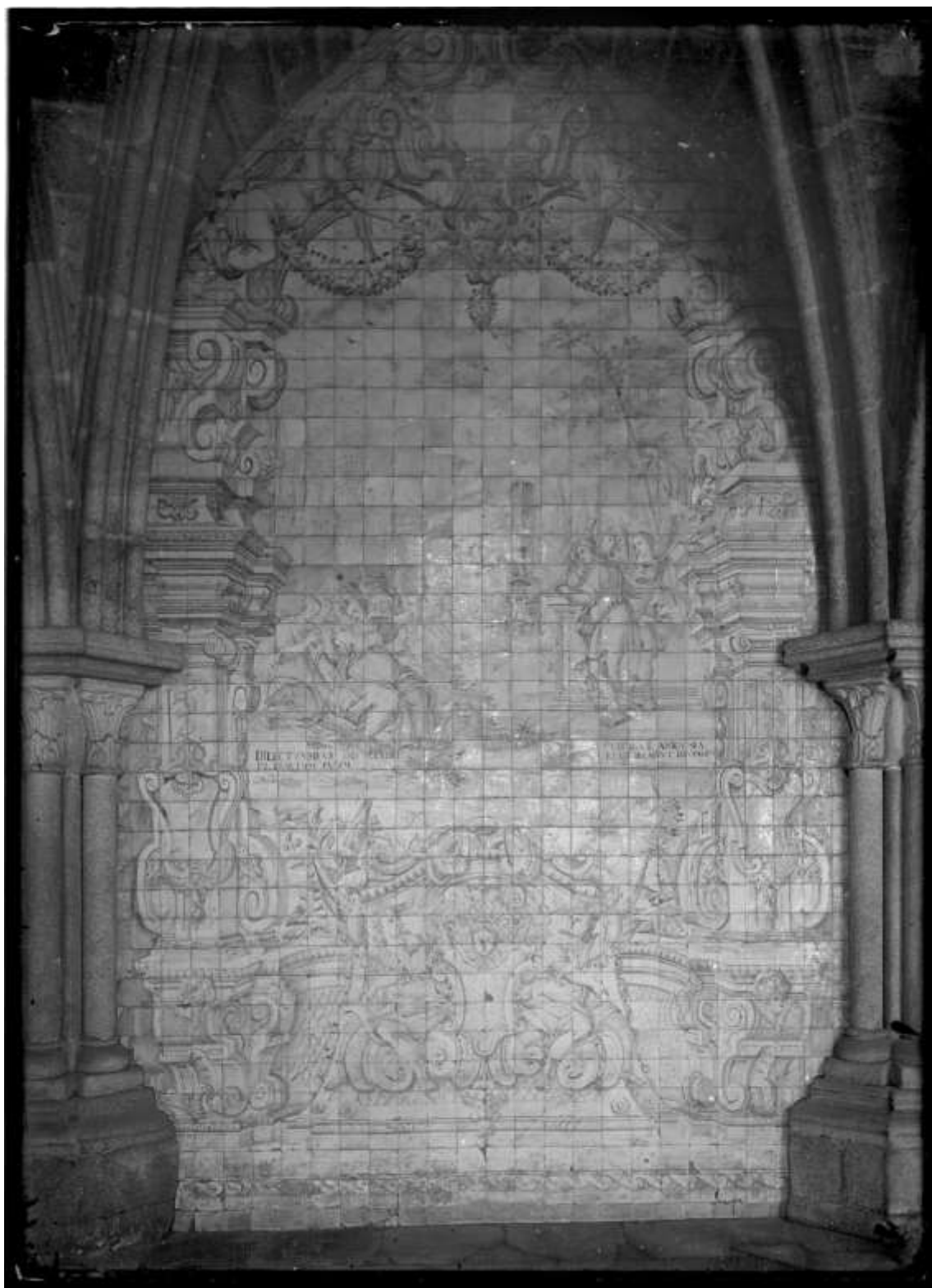
### Anexo 3 – Representações de S. Francisco Xavier na Azulejaria

Edifício	Imagem	Descrição	Fonte iconográfica	Fonte informativa
Colégio de Santo Antão (H. São José). <b>Século. XVII</b>		Painel policromo com 7x5 azulejos, policromo, apresenta um altar entre S. Inácio e S. Francisco Xavier.		Santos Simões. (1979 p.205)
Átrio da Capela do Noviciado do Colégio das Artes [IHS] de Coimbra. <b>c.1720-1730</b>		Quatro silhares com 12 de altura em azul e branco.  P7- Penitência ou flagelação de S. Francisco Xavier.  P8 - O milagre do caranguejo. P9 - Predica de S. Francisco Xavier. Lado da Epístola. [P10] O castigo milagroso de uma cidade de apóstatas	  Predica de S. Francisco Xavier. Gravura de Gérard Edelinck, ca. 1665-1680	Santos, D. (2010a)

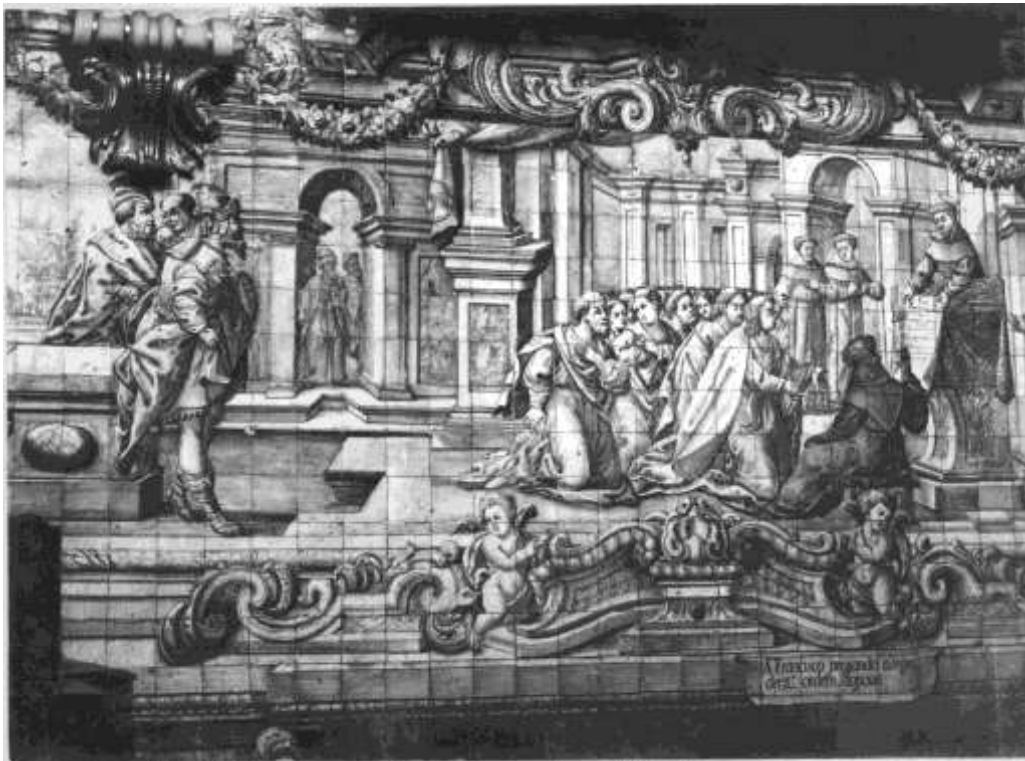
<p>Capela de S. Francisco Xavier em Perre [Viana do Castelo]. Pedra brasonada no pavimento com a data de <b>1749</b>.</p>		<p>Dois silhares com 12x23 em azul e branco.</p> <p>P1 –Milagre do Caranguejo, lado do Evangelho. P2 - S. Francisco Xavier pregando aos índios, lado da epistola.</p>		<p>Santos, D. (2010a) Santos Simões. (1979. p.91) Santos Simões. (2013, p.96)</p>
<p>Capela de S. Francisco Xavier do antigo Convento da Encarnação em Lisboa. <b>1730</b>.</p>		<p>Silhar de 11 altura em azul e branco.</p> <p>P1 - Chegada de S. Francisco Xavier à China + P2 - Milagre de S. Francisco Xavier.</p>		<p>Santos Simões. (1979, p.208) Santos, D. (2010a)</p>



#### Anexo 4 – Revestimentos assinados da Grande Produção Joanina.



Azulejos da Sé do Porto, 1720-30, documentados com autoria de pintor Valentim de Almeida, c. 1729-33. Foto: Arquivo Histórico do Porto. Cota: F-NV/FG-M/9/4(12).



Azulejos da igreja dos Terceiros de São Francisco (Braga, Portugal). Assinado por Nicolau de Freitas, 1734. Foto: Fundo fotográfico J. M.S. Simões, FCG, cota: CFT009.167



Azulejos da igreja de Nossa Senhora da Oliveira, Matacães. Assinado por Bartolomeu Antunes, 1736. Foto: Fundo fotográfico J. M. S. Simões, FCG, cota: CFT009.1957.



Azulejos da Capela da Fortaleza de S. Felipe. Assinados por Policarpo Oliveira Bernardes, 1736. Foto: IHRU: DGEMN/DSID.





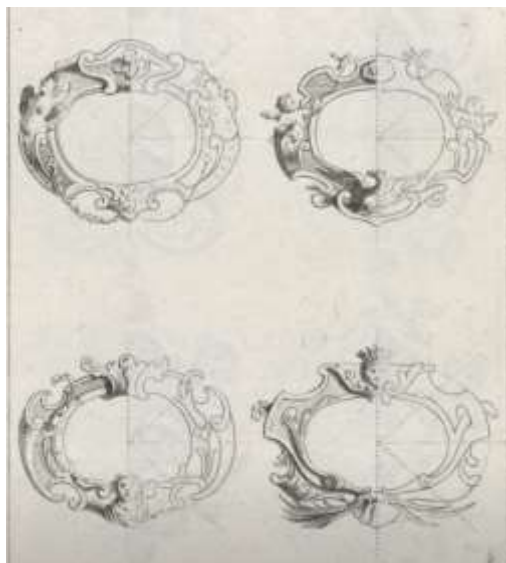
Azulejos da Capela da Fortaleza de S. Felipe. Assinados de Policarpo Oliveira Bernardes, 1736.  
Foto: IHRU: DGEMN/DSID



Azulejos da Capela da Fortaleza de S. Felipe. Assinados de Policarpo Oliveira Bernardes, 1736.  
Foto: <https://kantophotomatico.blogspot.pt/2017/07/a-capela-do-forte-de-s-filipe-em-setubal.html>

## Anexo 5 – Circulação de formas semelhantes aos modelos em Arroios

### A. Cartela



Vier rocaillle cartouches met figuren, anoniem, naar Johann Daniel Preissler, 1704 – 1734.  
Consultado em 20 julho 2018. Disponível em <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-2009-740>



La Famille Imperiale Paris : chez I. Mariette, [ca 1706]. - 1 gravura : buril, color. ;  
31x21 cm (cota E-2119-V). Consultado em 20 julho 2018. Disponível em  
<http://purl.pt/6198/3/>





Vieira Lusitano, 1699-1783[>"Accademia dell'Aflitti"<] : [>vinheta emblemática<] [entre 1720 e 1750?]. - 1 desenho : lápis e sanguínea ; 15,4x25,7 cm.  
Cota D-65-P. Consultado em 20 julho 2018. Disponível em <http://purl.pt/25194/2/>



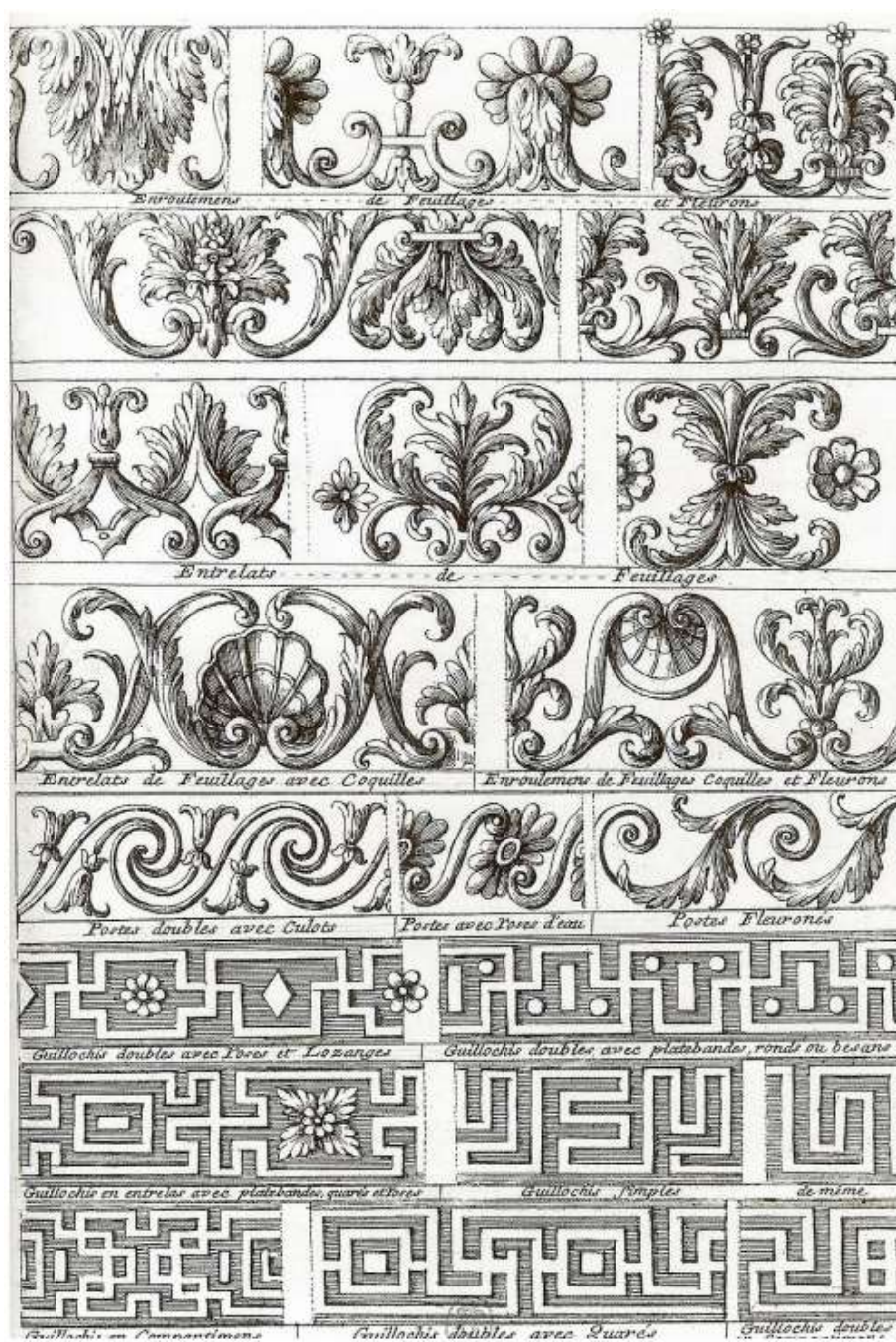
Pormenor da cartela central do retábulo da Capela de Nossa Senhora da Piedade, Igreja de São Roque. Foto: Robert Smith, fundo fotográfico Gulbenkian.



Pormenor da cartela e dos dois frisos vegetalistas exteriores no púlpito de 1730-45, Igreja matriz de São Mamede de Infesta. Foto: Roberth Smith, fundo Gulbenkian.



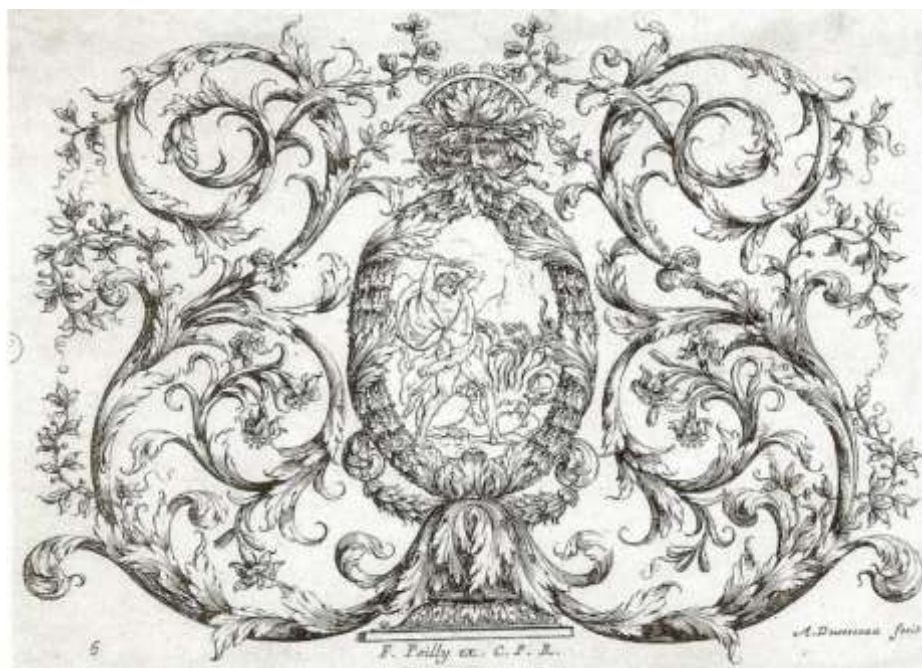
## B. Motivos vegetalistas



Gravura de c. 1670-1680, Dessins de Divers ornemens, Biblioteca Nacional de Paris, Gabinete de Estampas, Paris, publ. por Emmanuel Coquery (dir.), p. 17. Foto: Ferreira, (2009), gravura 35, p.44.



Frisos decorativos da autoria de Petrus Cerinus, Biblioteca Nacional de Portugal, Secção de Reservados - Iconografia, E.A. 65 A. Foto: Ferreira, (2009), gravura47, p.53.



Pormenor do motivo central por baixo da coroa na Gravura de Paul Androuet du Cerceau, *Divers Ornemens de feuillages en forme de Panneaux à l'Usage de Ceux qui exercent le Dessin*, Biblioteca Forney, Paris, publ. por Emmanuel Coquery (dir.), p. 80., Foto: Ferreira, (2009), Gravura 15, p.32.





Fillipo Passarini, *Nuove Inventioni d'Ornamenti* (...), p.81 (BNP cota EA-65-A) Consultado em 1 agosto 2018. Disponível em <http://purl.pt/21802/1/index.html#/77/html>

### C. Putti



Posição do menino no retábulo da Capela de Nossa Senhora da Piedade, Igreja de São Roque. Foto: Robert Smith, fundo fotográfico Gulbenkian.

## a. Volutas e frisos

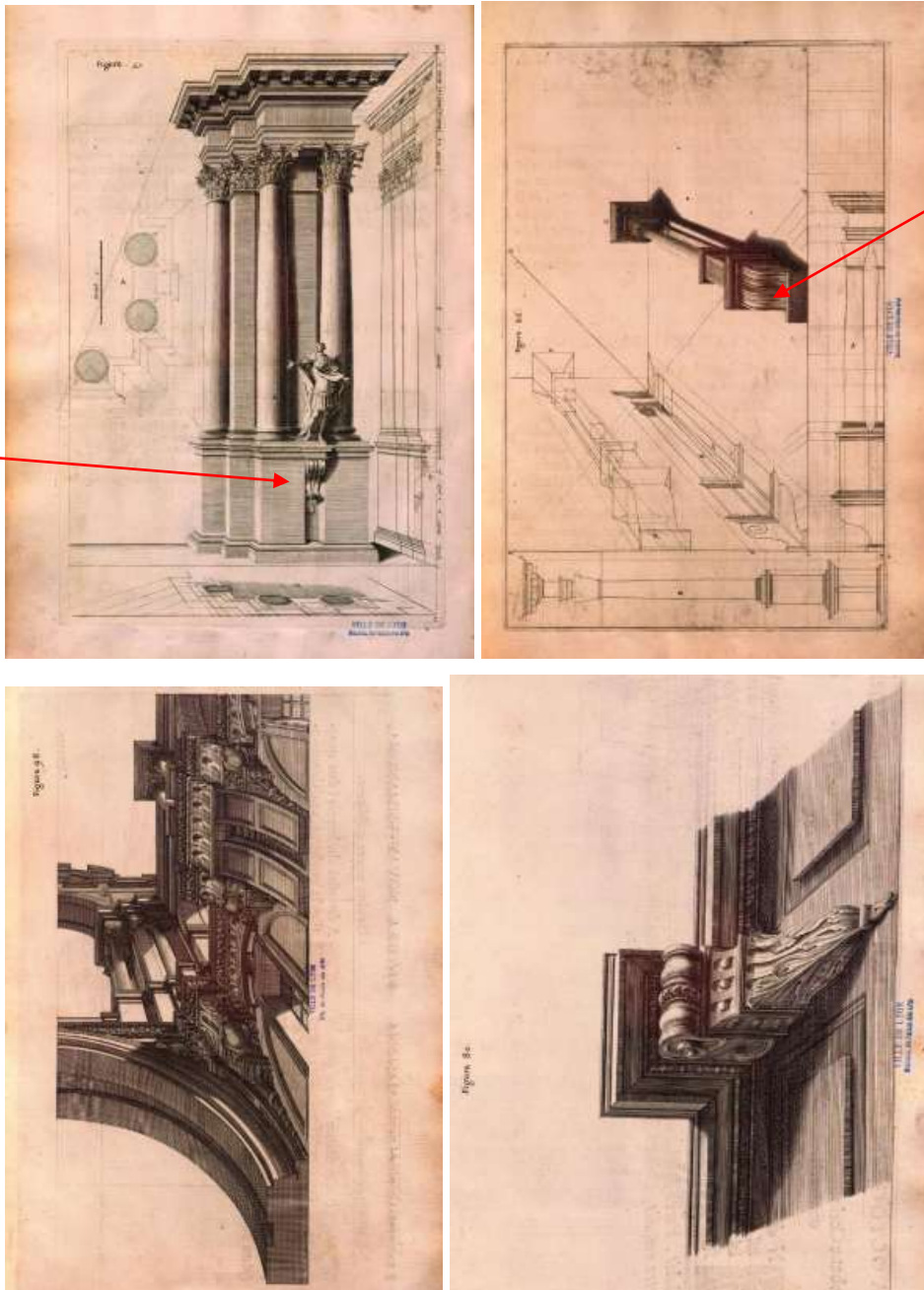


Foto: Pozzo, A., 1693, figs.: 50, 80, 86, 89.

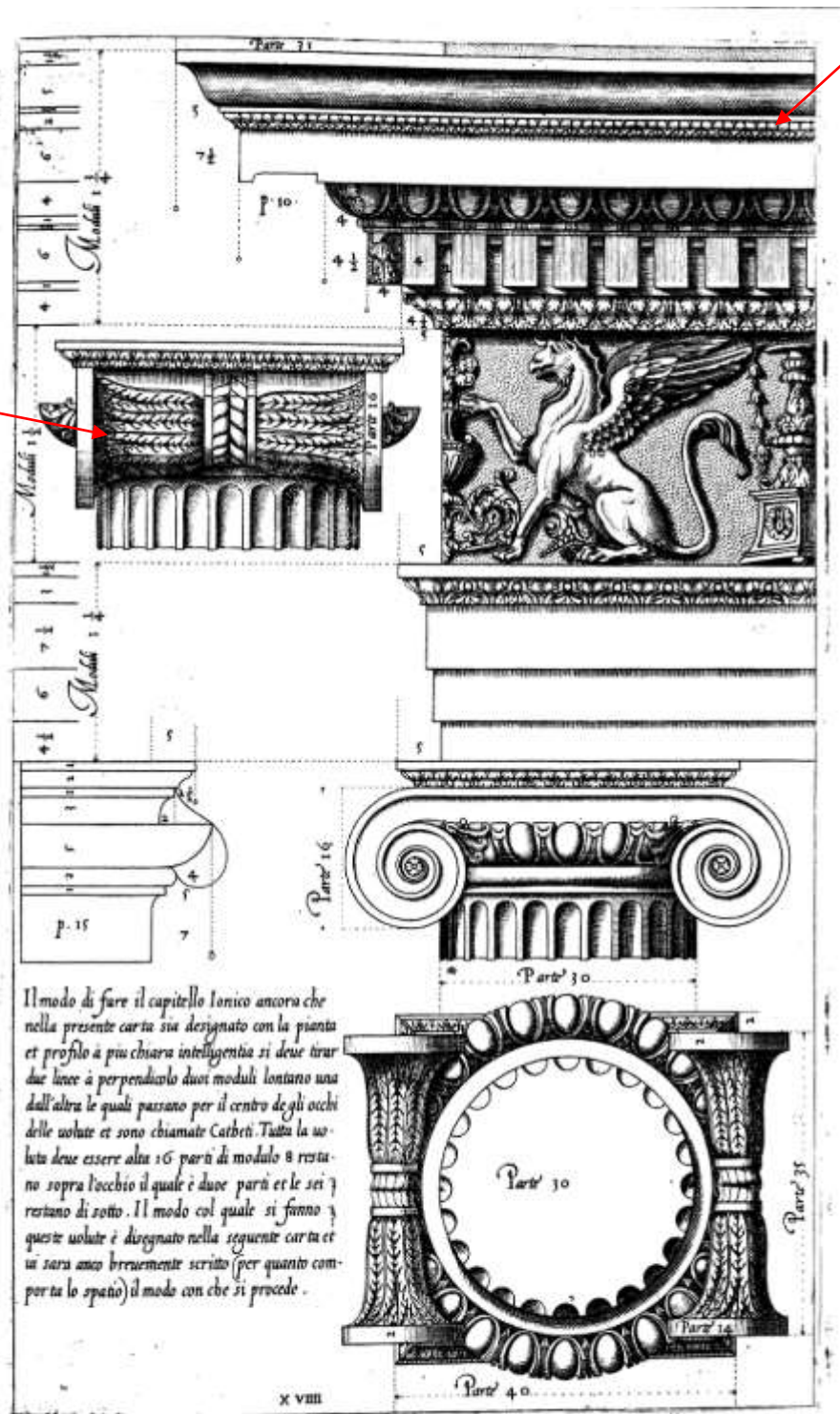


Foto: Vignola, M. G. B., 1562/ 1563 (?), p.35.



## Anexo 6 – Fotografias do Convento dos Cardaes.



Paisagem. Foto: estagiária.



Morte de Santa Teresa. Foto: estagiária.



Santa Teresa com São João da Cruz. Foto: estagiária.



Santa Teresa à mesa com Cristo. Foto: estagiária.



Casamento Místico de Santa Teresa. Foto: estagiária.



Santa Teresa com São João da Cruz. Foto: estagiária.



Aparição da Virgem a São João da Cruz (?) Foto: estagiária.



Santa Teresa coroada por Cristo. Foto: estagiária.



Santa Teresa e o irmão. Foto: estagiária.



Transverberação de Santa Teresa. Foto: estagiária.



Imposição do colar e do manto. Foto: estagiária.

## Anexo 7 – Fotografias do Palácio Pimenta – Museu da Cidade de Lisboa.



Cena de Caça. Foto: Estúdio Horácio Novais, fundo Gulbenkian, n.º [CFT164.68998]



Cenas de Caça e Marítima. Foto: Estúdio Horácio Novais, fundo Gulbenkian, n.º [CFT164.69000]



Paisagem. Foto: estagiária.



Cenas de Costume (?). Foto: estagiária.





Cena de Caça. Foto: Estúdio Horácio Novais, fundo Gulbenkian, n.º [CFT164.68858]



Cena de Caça. Foto: Estúdio Horácio Novais, fundo Gulbenkian n.º [CFT164.68857]



Cena Marítima. Foto: estagiária.



Paisagens Marítimas. Foto: Estúdio Horácio Novais, fundo Gulbenkian, n.º [CFT164.68993]











Paisagem Marítima. Foto: estagiária.














Cena de Caça. Foto: Estagiária.

## Anexo 8 – Comparação dos modelos utilizados pela oficina nas molduras.



	Modelos em Arroios	Modelos no Palácio Pimenta	Modelos no Convento dos Cardaes.
Moldura zona superior	 Foto: estagiária.	 Foto: estagiária.	 Foto: estagiária.
Cartela superior	 Foto: estagiária.	 Foto: estagiária.	 Foto: estagiária.
	 Foto: estagiária.	 Foto: estagiária.	



<p><i>Putti</i> laterais</p>	 <p>Foto: estagiária.</p>	 <p>Foto: estagiária. Foto: estagiária.</p>  <p>Foto: estagiária.</p>	 <p>Foto: estagiária.</p>
<p>Medalhão inferior central</p>	 <p>Foto: estagiária.</p>	 <p>Foto: estagiária.</p>	 <p>Foto: estagiária.</p>

			
		Foto: estagiária.	
Motivo vegetalista da coluna			
	Foto: estagiária.	Foto: estagiária.	Foto: estagiária.

## Anexo 9– Comparação de modelos utilizados pela oficina na figuração.

		
<p>Cena da Receção na Companhia Noviciado de Arroios. Foto: estagiária.</p>	<p>Cena de Paisagem no Convento dos Cardaes. Foto: estagiária.</p>	<p>Cena com a Santa Teresa no Convento dos Cardaes. Foto: estagiária.</p>
		
<p>Visão da Virgem Noviciado de Arroios. Foto: estagiária.</p>	<p>Visão da Virgem Convento dos Cardaes. Foto: estagiária.</p>	

**Anexo 10 – Restauros feitos pela oficina nos painéis.**



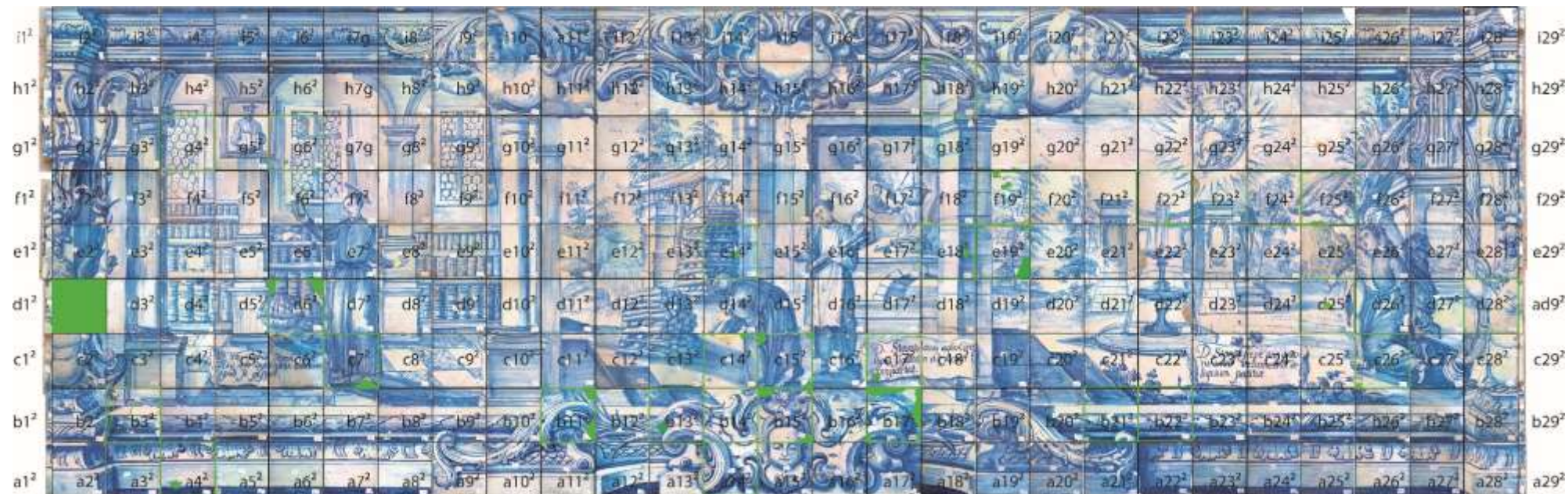
Restauro da oficina no painel código de tardoz <sup>-</sup>.



■ Restauro feito pela oficina



Restauro da oficina no painel código de tardoz 2.



Restauro feito pela oficina

Restauro da oficina no painel código de tardoz 3.



■ Restauro feito pela oficina



## Anexo 11 – Localização das caligrafias semelhantes ao azulejo d2 no painel código de tardo 2



Caligrafias semelhantes à do azulejo d2<sup>2</sup> e a dos outros azulejos.

■ Azulejo d2<sup>2</sup>

■ Azulejos com caligrafia semelhante a f3<sup>2</sup> e f24<sup>2</sup>

## Anexo 12 – Teste de correspondência com o desenho arrependido




- Azulejo que melhor corresponde ao desenho.
- Tentativas de correspondência com o desenho

### **Anexo 13 – Mapeamento da técnica decorativa do pintor nos painéis**



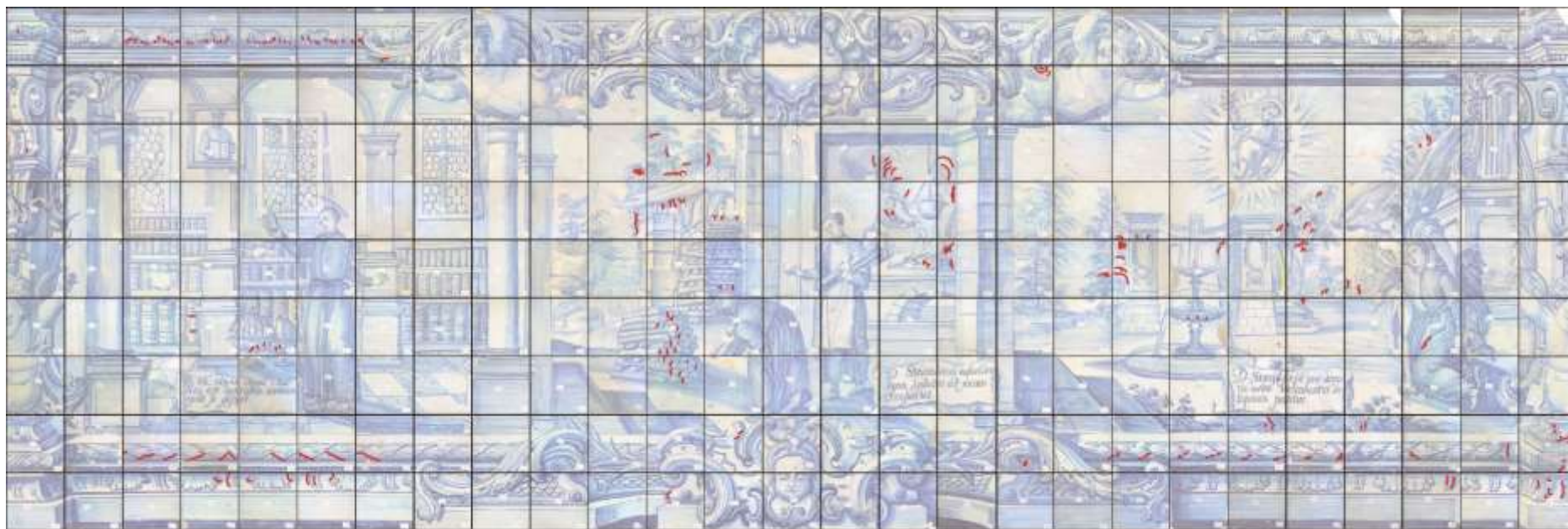
# Mapeamento das técnicas decorativas: esgrafitado e com um pau painel código de tardoz


i2	i3	i4	i5	i6	i7	i8	i9	i10	i11	i12	i13	i14	i15	i16	i17	i18	i19
h2	h3	h4	h5	h6	h7	h8	h9	h10	h11	h12	h13	h14	h15	h16	h17	h18	h19
g2	g3	g4	g5	g6	g7	g8	g9	g10	g11	g12	g13	g14	g15	g16	g17	g18	g19
f2	f3	f4f	f5	f6	f7	f8	f9	f10	f11	f12	f13	f14	f15	f16	f17	f18	f19
e2	e3	e4	e5	e6	e7	e8	e9	e10	e11	e12	e13	e14	e15e	e16	e17	e18	e19
d2	d3	d4	d5	d6	d7	d8	d9	d10	d11	d12	d13	d14	d15	d16	d17	d18	d19
c2	c3	c4	c5	c6	c7	c8	c9	c10	c11	c12	c13	c14	c15	c16	c17	c18	c19
b2	b3	b4	b5	b6	b7	b8	b9	b10	b11	b12	b13	b14	b15	b16	b17	b18	b19
a2	a3	a4	a5	a6	a7	a8	a9	a10	a11	a12	a13	a14	a15	a16	a17	a18	a19

 Marcação do desenho possivelmente com um pau

 Esgrafitado

**Mapeamento das técnicas decorativas: esgrafitado e com um pau painel código de tardoz 2.**



 Marcação do desenho possivelmente com um pau

 Esgrafitado

### Mapeamento das técnicas decorativas: esgrafitado e com um pau painel código de tardoz 3



Marcação do desenho possivelmente com um pau



Esgrafitado



## **Anexo 14 – Fichas de Inventário**

## Ficha de inventário do painel código de tardo

### Identificação da Peça

**Instituição / proprietário:** Museu Nacional do Azulejo  
**Super categoria:** Arte.  
**Categoria:** cerâmica  
**Subcategoria:** cerâmica de revestimento.  
**Denominação:** Painel de azulejos.  
**Título:** Receção de S. Estanislau Kostka na Companhia de Jesus.  
**N.º De Inventário:** 9787



### Identificação

**N.ºs de Inventário Anteriores:**  
**Outras Denominações:** Ciclo da Vida de Santo Estanislau Kostka.  
**N.º De Inventário relacionados:** 9788, 9789  
**Autoria:** Desconhecida  
**Historial / Proveniência:** Noviciado das Missões da Índia em Arroios (antigo Hospital de Arroios).

### Descrição

Painel com duas cenas figurativas representando S. Estanislau Kostka e pintadas a azul cobalto sobre branco. Uma das cenas representa a Receção do Santo pelo S. Padre Borgia na Companhia de Jesus e a outra representa o Santo instruindo espiritualmente os colegas no Noviciado. As molduras com um tom de azul mais intenso são compostas por dois pares de *putti*, um na horizontal e o outro na vertical sobre uma estrutura arquitetónica fingida e onde também constam cartelas, medalhões com rosto feminino e vários motivos ornamentais vegetalistas. Os medalhões e as cartelas localizam-se ao centro da moldura e são enquadrados por outros motivos vegetalistas. Esta estrutura repete-se em duas das três molduras. A moldura apresenta as técnicas decorativas do esgrafitado em algumas zonas e de passagem com estilete em algumas linhas para simular volumetria. Esta última também foi aplicada em algumas zonas da figuração.

## **Produção**

**Centro de fabrico:** Lisboa  
**Local de execução:** Portugal.

## **Datação**

**Anos:** c. 1746  
**Séculos:** XVIII.  
**Escola / Estilo / Movimento:** Grande Produção Joanina.

## **Informação técnica**

**Matéria:** Barro.  
**Técnica:** Majólica e esgrafitado.

## **Dimensões**

**Altura (cm):** 1,27  
**Largura (cm):** 2,91  
**Peso (kg)**

## **Conservação**

**Estado:** Bom.  
**Data:** 2017-11-01

## **Incorporação**

**Data de incorporação:** Junho de 2000  
**Modo de incorporação:** Levantamento.  
**Localização:** Reservas

## **Localização**

**Localização:** Reserva  
**Data:** 2017-2018

## **Imagem**

**Tipo de registo:** Digital.  
**Autoria:** Ana Amaro.

## **Exposição**

**Exposições / título**  
**Local**  
**Data de início**  
**Data de fim**

## **Bibliografia**

- Rodrigues, F. (1950). *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Tomo quarto, A província portuguesa no século XVIII, 1700-1760. Vol. I, Virtude, Letras, Ciências, (pp.165-166) Porto: ed. Livraria Apostolado da Imprensa.
- Simões, J. M. S. (1979). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. M. S. (2010). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Edição revista e actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, N. V. (2006). Art in the Service of God: The Impact of the Society of Jesus on the Decorative Arts in Portugal. In: John W. O'Malley, *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Canada: Ed. University of Toronto Press.
- Veloso, A. J. B. & Almasquê I. (1996) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: edições INAPA.
- Veloso, A. J. B. & Almasquê I. (2015) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: ed. BY The Book, Lda.

**Observações:** Código de tardoaz ¯.

**Preenchido por:** Ana Amaro

**Data** 3 de setembro de 2018

## Ficha de inventário do painel código de tardo 2.

### Identificação da peça



**Instituição / proprietário:** Museu Nacional do Azulejo

**Super categoria:** Arte.

**Categoria:** cerâmica

**Subcategoria:** cerâmica de revestimento.

**Denominação:** Painel de azulejos.

**Título:** Virtudes de S. Estanislau Kostka.

**N.º De Inventário:** 9788

### Identificação

**N.ºs de Inventário Anteriores:**

**Outras Denominações:** Ciclo da Vida de Santo Estanislau Kostka.

**N.º De Inventário relacionados:** 9787, 9789

**Autoria:** Desconhecida

**Historial / Proveniência:** Antigo Noviciado das Missões da Índia em Arroios (antigo Hospital de Arroios).

### Descrição

Painel com três cenas figurativas representando S. Estanislau Kostka e pintadas a azul cobalto sobre branco. A primeira apresenta o Santo a receber o Sumário das Regras da Companhia de Jesus, a segunda, a obediência perfeita do Santo, neste caso aplicada aos ofícios humildes. E a terceira representa o Amor divino do Santo, cuja intensidade o levava a desmaiar, tendo de ser apagado com água, simbolizada pela presença da fonte. As molduras com um tom de azul mais intenso são compostas por dois pares de *putti*, um na horizontal e o outro na vertical sobre uma estrutura arquitetónica fingida e onde também constam cartelas, medalhões com rosto feminino e vários motivos ornamentais vegetais. Os

medalhões e as cartelas localizam-se ao centro da moldura e são enquadrados por outros motivos vegetalistas. Esta estrutura repete-se em duas das três molduras. A moldura apresenta as técnicas decorativas do esgrafitado em algumas zonas e de passagem com estilete em algumas linhas para simular volumetria. Esta última também foi aplicada em algumas zonas da figuração.

### **Produção.**

**Centro de fabrico:** Lisboa  
**Local de execução:** Portugal.

### **Datação:**

**Anos:** c. 1746  
**Séculos:** XVIII.  
**Escola / Estilo / Movimento:** Grande Produção Joanina.

### **Informação técnica**

**Matéria:** Barro.  
**Técnica:** Majólica e esgrafitado.

### **Dimensões**

**Altura (cm)** 1,27  
**Largura (cm)** 2,45  
**Peso (kg)**

### **Conservação**

**Estado:** Bom.  
**Data:** 01/11/2017

### **Incorporação**

**Data de incorporação:** Junho de 2000  
**Modo de incorporação:** Levantamento.  
**Localização:** Reservas.

### **Localização**

**Localização:** Reserva  
**Data:** 2017-2018

### **Imagem**

**Tipo de registo:** Digital.  
**Autoria:** Ana Amaro.

### **Exposições**

**Exposições / título**  
**Local**  
**Data de início**  
**Data de fim**

### **Bibliografia**

- Rodrigues, F. (1950). *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Tomo quarto, A província portuguesa no século XVIII, 1700-1760. Vol. I, Virtude, Letras, Ciências, (pp.165-166) Porto: ed. Livraria Apostolado da Imprensa.
- Simões, J. M. S. (1979). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. M. S. (2010). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Edição revista e actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Silva, N. V. (2006). *Art in the Service of God: The Impact of the Society of Jesus on the Decorative Arts in Portugal*. In: John W. O'Malley, *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Canada: Ed. University of Toronto Press.
- Veloso, A. J. B. & Almasquê I. (1996) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: edições INAPA.
- Veloso, A. J. B. & Almasquê I. (2015) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: ed. BY The Book, Lda.

**Observações** Código de tardo 2.  
**Preenchido por** Ana Amaro  
**Data** 3 setembro de 2018



## Ficha de inventário do painel código de tardo 3.

### Identificação da peça

**Instituição / proprietário:** Museu Nacional do Azulejo

**Super categoria:** Arte.

**Categoria:** cerâmica

**Subcategoria:** cerâmica de revestimento.

**Denominação:** Painel de azulejos.

**Título:** A Aparição da Virgem a S. Estanislau Kostka.

**N.º de Inventário:** 9789



### Identificação

**N.ºs de Inventário Anteriores:**

**Outras Denominações:** Ciclo da Vida de Santo Estanislau Kostka

**N.º De Inventário relacionados:** 9787, 9788

**Autoria:** Desconhecida

**Historial / Proveniência:** Antigo Noviciado das Missões da Índia em Arroios (antigo Hospital de Arroios).

### Descrição

Painel com uma única cena figurativa representando S. Estanislau Kostka, pintada a azul cobalto sobre branco. O tema representado é a Aparição da Virgem ao Santo quando o salva e lhe dá instruções para ingressar na Companhia de Jesus. Esta moldura ao contrário das outras tem apenas o par de *putti* verticais, visto a sua dimensão ser inferior à dos outros silhares. Estes localizam-se na mesma sobre uma estrutura arquitetónica fingida, onde também consta uma cartela, cuja diferença para as restantes da série são as três esferas que a encimam. Além destes elementos existem o medalhão com rosto feminino e vários motivos ornamentais vegetalistas. Os medalhões e as cartelas localizam-se ao centro da moldura e são enquadrados por outros motivos vegetalistas. Esta estrutura repete-se nas três molduras, embora o desenho de um dos frisos nesta moldura seja diferente, sendo mais simples. Também é a única moldura que não tem os *putti* na posição horizontal. Apresenta as técnicas decorativas do

esgrafitado em algumas zonas e de passagem com estilete em algumas linhas para simular volumetria. Esta última também foi aplicada em algumas zonas da figuração.

### **Produção**

**Centro de fabrico:** Lisboa  
**Local de execução:** Portugal.

### **Datação**

**Anos:** c.1746  
**Séculos:** XVIII.  
**Escola / Estilo / Movimento:** Grande Produção Joanina.

### **Informação técnica**

**Matéria:** Barro.  
**Técnica:** Majólica e esgrafitado.

### **Dimensões**

**Altura (cm)**1,27  
**Largura (cm)** 1,06  
**Peso (kg)**

### **Conservação**

**Estado:** Bom.  
**Data:** 01/11/2017

### **Incorporação**

**Data de incorporação:** Junho de 2000  
**Modo de incorporação:** Levantamento.  
**Localização:** Reservas.

### **Localização**

**Localização:** Reserva  
**Data:** 2017-2018

### **Imagem**

**Tipo de registo:** Digital.  
**Autoria:** Ana Amaro.

### **Exposições**

**Exposições / título**  
**Data de início**  
**Data de fim**

### **Bibliografia**

Rodrigues, F. (1950). *História da Companhia de Jesus na assistência de Portugal*. Tomo quarto, A província portuguesa no século XVIII, 1700-1760. Vol. I, Virtude, Letras, Ciências, (pp.165-166) Porto: ed. Livraria Apostolado da Imprensa.

Simões, J. M. S. (1979). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Simões, J. M. S. (2010). *A Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Edição revista e actualizada. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

Silva, N. V. (2006). *Art in the Service of God: The Impact of the Society of Jesus on the Decorative Arts in Portugal*. In: John W. O'Malley, *The Jesuits II: Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*. Canada: Ed. University of Toronto Press.

Veloso, A. J. B. & Almasquê I. (1996) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: edições INAPA.

Veloso, A. J. B. & Almasquê I. (2015) *Hospitais civis de Lisboa: história e azulejos*, Lisboa: ed. BY The Book, Lda.

**Observações** Código de tardo 3.

**Preenchido por:** Ana Amaro

**Anexo 15 – Fichas de Identificação e de Registo dos tratamentos de  
Conservação e Restauro.**

## **Ficha de identificação e de Registo dos tratamentos de Conservação e Restauro no painel código de tardoz <sup>-</sup>**

### **Identificação**

**Autoria:** Desconhecida

**Título:** Receção na Companhia de Jesus e a Instrução Espiritual

**Local de produção:** Lisboa

**Data:** c. 1740

**Técnica:** Faiança, pintura azul cobalto

Proveniência antigo Noviciado de Arroios

Mnaz, inv. n.º. 9787

### **Painel:**

**Localização:** Reserva do Aquário.

**Dimensões totais:**

**Altura:** 1,27 cm

**Comprimento:** 2,52 cm

**Espessura:**

**Peso (kg):**

**Número de contentores:**

Cx.1 n.º 004828 / n.º de azulejos 38

Cx.2 n.º 004829 / n.º de azulejos 37

Cx.3 n.º 004830 / n.º de azulejos 38

Cx.4 n.º 004831 / n.º de azulejos 48

### **Azulejos**

**N.º total de Azulejos:** 161

**N.º de linhas:** 9

**N.º de colunas:** 18

**Dimensões:** c. 14cm x 14cm.

**Observações:** As marcas de levantamento do painel já haviam sido retiradas quando iniciamos o tratamento de conservação e restauro.

**Marcas de tardo:** simbólica código <sup>-</sup>.



## Registo fotográfico do painel com grelha de marcação de tardez

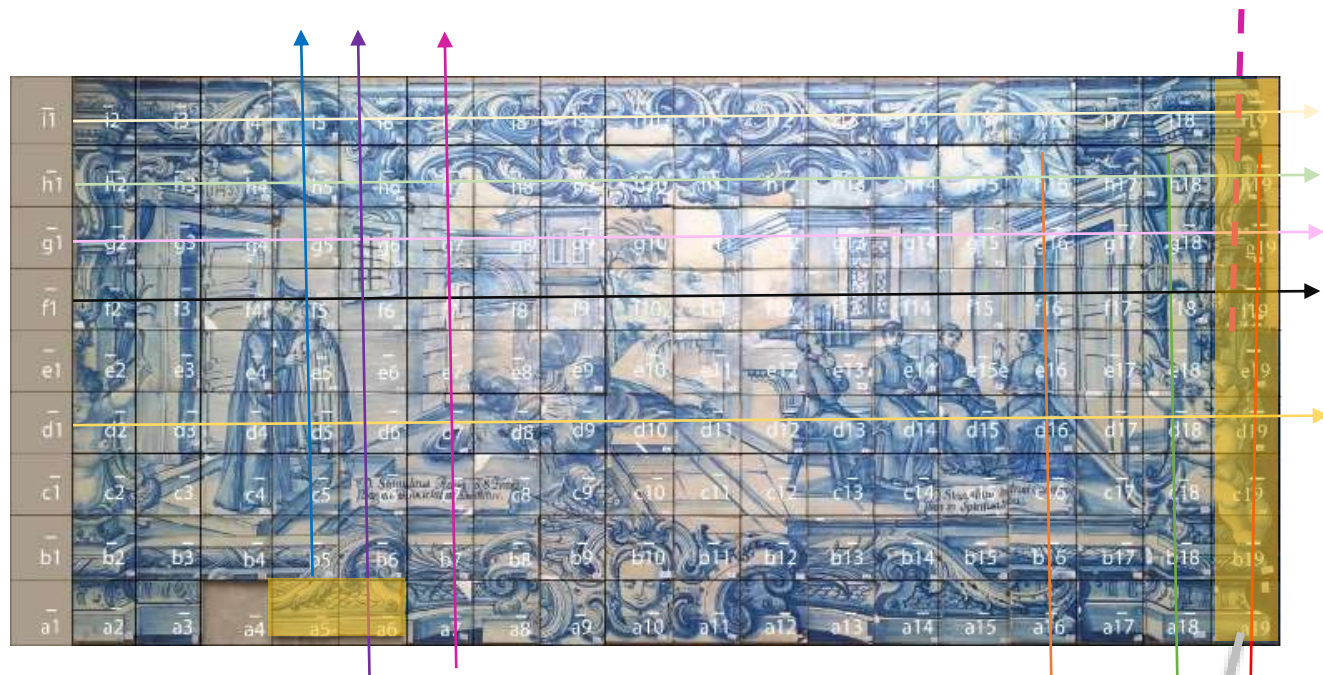


**Estado de Conservação:** Regular.

### Observações gerais:

- Algumas falhas de vidro;
- Azulejos fragmentados;
- Algumas lacunas.
- Falta o azulejo a4.
- Coluna 1 não existe
- Azulejos que foram recortados na última colocação dos painel:
  - Azulejos a5 e a6: 13cm (alt)
  - Coluna 19
    - Dimensões iniciais do painel: 1,27 cm (alt.) x 2,67cm (cmp.)





- Azulejos inexistentes.
- Azulejos recortados durante a segunda colocação parietal do painel.  
Marcação do tardoiz indicada a branco.

### Medição das filas recortadas no painel:

- i16- a16 - 1,265 cm
- i18 - a18 - 1,275 cm
- i19 - a19 - 1,263 cm
- a7 – i7 - 1.245 cm
- a6 – i6 - 1,245 cm
- b5 – i5 = 1,133 cm
- - f19 - i19 - 0,56 alt
- i2 - i19 - 2,50 cm cmp (2,45 cm)
- h2 - h19 - 2,55 cmp (2,497cm)
- g2 - g19 - 2,52 cmp (2,49cm)
- f2 - f19 - 2,534 cmp (2,50 cm)
- d2 - d19 - 2,545 cmp (2,52 cm)



Registo fotográfico da marcação de tardoz.



## **Registo dos tratamentos aplicados**

**Data de início do tratamento:** 18/09/17

**Data de finalização do tratamento:** 1/3/18

### **Conservação**

- Montagem do painel;
- Registo fotográfico e mapeamento gráfico das patologias a restaurar;
- Remoção de argamassas com bisturi;
- Limpeza do vidro por via húmida com algodão, acetona, água, Teepol® e por via mecânica com bisturi;

### **Restauro a frio**

- Colagem de fragmentos e de vidro com Paraloid B72®;
- Integração volumétrica das lacunas com pó de gesso e das falhas de vidro com Aquaplast®;
- Integração cromática com tinta acrílica, utilizando a técnica mimética;
- Proteção cromática com cera micro cristalina;

## Mapeamento da Obra

### a. Mapeamento dos tipos de patologia


i $\bar{2}$	i $\bar{3}$	i $\bar{4}$	i $\bar{5}$	i $\bar{6}$	i $\bar{7}$	i $\bar{8}$	i $\bar{9}$	i $\bar{10}$	i $\bar{11}$	i $\bar{12}$	i $\bar{13}$	i $\bar{14}$	i $\bar{15}$	i $\bar{16}$	i $\bar{17}$	i $\bar{18}$	i $\bar{19}$
h $\bar{2}$	h $\bar{3}$	h $\bar{4}$	h $\bar{5}$	h $\bar{6}$	h $\bar{7}$	h $\bar{8}$	h $\bar{9}$	h $\bar{10}$	h $\bar{11}$	h $\bar{12}$	h $\bar{13}$	h $\bar{14}$	h $\bar{15}$	h $\bar{16}$	h $\bar{17}$	h $\bar{18}$	h $\bar{19}$
g $\bar{2}$	g $\bar{3}$	g $\bar{4}$	g $\bar{5}$	g $\bar{6}$	g $\bar{7}$	g $\bar{8}$	g $\bar{9}$	g $\bar{10}$	g $\bar{11}$	g $\bar{12}$	g $\bar{13}$	g $\bar{14}$	g $\bar{15}$	g $\bar{16}$	g $\bar{17}$	g $\bar{18}$	g $\bar{19}$
f $\bar{2}$	f $\bar{3}$	f $\bar{4}$	f $\bar{5}$	f $\bar{6}$	f $\bar{7}$	f $\bar{8}$	f $\bar{9}$	f $\bar{10}$	f $\bar{11}$	f $\bar{12}$	f $\bar{13}$	f $\bar{14}$	f $\bar{15}$	f $\bar{16}$	f $\bar{17}$	f $\bar{18}$	f $\bar{19}$
e $\bar{2}$	e $\bar{3}$	e $\bar{4}$	e $\bar{5}$	e $\bar{6}$	e $\bar{7}$	e $\bar{8}$	e $\bar{9}$	e $\bar{10}$	e $\bar{11}$	e $\bar{12}$	e $\bar{13}$	e $\bar{14}$	e $\bar{15}$	e $\bar{16}$	e $\bar{17}$	e $\bar{18}$	e $\bar{19}$
d $\bar{2}$	d $\bar{3}$	d $\bar{4}$	d $\bar{5}$	d $\bar{6}$	d $\bar{7}$	d $\bar{8}$	d $\bar{9}$	d $\bar{10}$	d $\bar{11}$	d $\bar{12}$	d $\bar{13}$	d $\bar{14}$	d $\bar{15}$	d $\bar{16}$	d $\bar{17}$	d $\bar{18}$	d $\bar{19}$
c $\bar{2}$	c $\bar{3}$	c $\bar{4}$	c $\bar{5}$	c $\bar{6}$	c $\bar{7}$	c $\bar{8}$	c $\bar{9}$	c $\bar{10}$	c $\bar{11}$	c $\bar{12}$	c $\bar{13}$	c $\bar{14}$	c $\bar{15}$	c $\bar{16}$	c $\bar{17}$	c $\bar{18}$	c $\bar{19}$
b $\bar{2}$	b $\bar{3}$	b $\bar{4}$	b $\bar{5}$	b $\bar{6}$	b $\bar{7}$	b $\bar{8}$	b $\bar{9}$	b $\bar{10}$	b $\bar{11}$	b $\bar{12}$	b $\bar{13}$	b $\bar{14}$	b $\bar{15}$	b $\bar{16}$	b $\bar{17}$	b $\bar{18}$	b $\bar{19}$
a $\bar{2}$	a $\bar{3}$	a $\bar{4}$	a $\bar{5}$	a $\bar{6}$	a $\bar{7}$	a $\bar{8}$	a $\bar{9}$	a $\bar{10}$	a $\bar{11}$	a $\bar{12}$	a $\bar{13}$	a $\bar{14}$	a $\bar{15}$	a $\bar{16}$	a $\bar{17}$	a $\bar{18}$	a $\bar{19}$

- Falhas de vitrado
- Lacunas
- Azulejos fraturados



**b. Mapeamento da sujidade e tintas.**

i <sup>-</sup> 2	i <sup>-</sup> 3	i <sup>-</sup> 4	i <sup>-</sup> 5	i <sup>-</sup> 6	i <sup>-</sup> 7	i <sup>-</sup> 8	i <sup>-</sup> 9	i <sup>-</sup> 10	i <sup>-</sup> 11	i <sup>-</sup> 12	i <sup>-</sup> 13	i <sup>-</sup> 14	i <sup>-</sup> 15	i <sup>-</sup> 16	i <sup>-</sup> 17	i <sup>-</sup> 18	i <sup>-</sup> 19
h <sup>-</sup> 2	h <sup>-</sup> 3	h <sup>-</sup> 4	h <sup>-</sup> 5	h <sup>-</sup> 6	h <sup>-</sup> 7	h <sup>-</sup> 8	h <sup>-</sup> 9	h <sup>-</sup> 10	h <sup>-</sup> 11	h <sup>-</sup> 12	h <sup>-</sup> 13	h <sup>-</sup> 14	h <sup>-</sup> 15	h <sup>-</sup> 16	h <sup>-</sup> 17	h <sup>-</sup> 18	h <sup>-</sup> 19
g <sup>-</sup> 2	g <sup>-</sup> 3	g <sup>-</sup> 4	g <sup>-</sup> 5	g <sup>-</sup> 6	g <sup>-</sup> 7	g <sup>-</sup> 8	g <sup>-</sup> 9	g <sup>-</sup> 10	g <sup>-</sup> 11	g <sup>-</sup> 12	g <sup>-</sup> 13	g <sup>-</sup> 14	g <sup>-</sup> 15	g <sup>-</sup> 16	g <sup>-</sup> 17	g <sup>-</sup> 18	g <sup>-</sup> 19
f <sup>-</sup> 2	f <sup>-</sup> 3	f <sup>-</sup> 4	f <sup>-</sup> 5	f <sup>-</sup> 6	f <sup>-</sup> 7	f <sup>-</sup> 8	f <sup>-</sup> 9	f <sup>-</sup> 10	f <sup>-</sup> 11	f <sup>-</sup> 12	f <sup>-</sup> 13	f <sup>-</sup> 14	f <sup>-</sup> 15	f <sup>-</sup> 16	f <sup>-</sup> 17	f <sup>-</sup> 18	f <sup>-</sup> 19
e <sup>-</sup> 2	e <sup>-</sup> 3	e <sup>-</sup> 4	e <sup>-</sup> 5	e <sup>-</sup> 6	e <sup>-</sup> 7	e <sup>-</sup> 8	e <sup>-</sup> 9	e <sup>-</sup> 10	e <sup>-</sup> 11	e <sup>-</sup> 12	e <sup>-</sup> 13	e <sup>-</sup> 14	e <sup>-</sup> 15	e <sup>-</sup> 16	e <sup>-</sup> 17	e <sup>-</sup> 18	e <sup>-</sup> 19
d <sup>-</sup> 2	d <sup>-</sup> 3	d <sup>-</sup> 4	d <sup>-</sup> 5	d <sup>-</sup> 6	d <sup>-</sup> 7	d <sup>-</sup> 8	d <sup>-</sup> 9	d <sup>-</sup> 10	d <sup>-</sup> 11	d <sup>-</sup> 12	d <sup>-</sup> 13	d <sup>-</sup> 14	d <sup>-</sup> 15	d <sup>-</sup> 16	d <sup>-</sup> 17	d <sup>-</sup> 18	d <sup>-</sup> 19
c <sup>-</sup> 2	c <sup>-</sup> 3	c <sup>-</sup> 4	c <sup>-</sup> 5	c <sup>-</sup> 6	c <sup>-</sup> 7	c <sup>-</sup> 8	c <sup>-</sup> 9	c <sup>-</sup> 10	c <sup>-</sup> 11	c <sup>-</sup> 12	c <sup>-</sup> 13	c <sup>-</sup> 14	c <sup>-</sup> 15	c <sup>-</sup> 16	c <sup>-</sup> 17	c <sup>-</sup> 18	c <sup>-</sup> 19
b <sup>-</sup> 2	b <sup>-</sup> 3	b <sup>-</sup> 4	b <sup>-</sup> 5	b <sup>-</sup> 6	b <sup>-</sup> 7	b <sup>-</sup> 8	b <sup>-</sup> 9	b <sup>-</sup> 10	b <sup>-</sup> 11	b <sup>-</sup> 12	b <sup>-</sup> 13	b <sup>-</sup> 14	b <sup>-</sup> 15	b <sup>-</sup> 16	b <sup>-</sup> 17	b <sup>-</sup> 18	b <sup>-</sup> 19
a <sup>-</sup> 2	a <sup>-</sup> 3	a <sup>-</sup> 4	a <sup>-</sup> 5	a <sup>-</sup> 6	a <sup>-</sup> 7	a <sup>-</sup> 8	a <sup>-</sup> 9	a <sup>-</sup> 10	a <sup>-</sup> 11	a <sup>-</sup> 12	a <sup>-</sup> 13	a <sup>-</sup> 14	a <sup>-</sup> 15	a <sup>-</sup> 16	a <sup>-</sup> 17	a <sup>-</sup> 18	a <sup>-</sup> 19

 Tinta dourada

 Tinta branca

Sujidade e pó em todos os azulejos.

c. Resultado final do tratamento de conservação e restauro.





## **Ficha de identificação e de Registo dos tratamentos de Conservação e Restauro no painel código de tardo 2**

### **Identificação**

**Autoria:** Desconhecida

**Título:** As Virtudes de S. Estanislau Kostka: Recebimento da Regra da CJ, Obediência ao Cozinheiro, Amor divino.

**Local de produção:** Lisboa

**Data:** c. 1740

**Técnica:** Faiança, pintura azul cobalto

**Proveniência:** antigo Noviciado de Arroios

**Mnaz, inv. n.º:** 9788

### **Painel:**

**Localização :** Reserva do Aquário.

**Dimensões totais:**

**Altura:** 1,27 cm

**Comprimento:** 3,80 cm

**Espessura:**

**Peso (kg):**

**Número de contentores:**

Cx.1 n.º 004832 / n.º de azulejos 38

Cx.2 n.º 004833 / n.º de azulejos 37

Cx.3 n.º 004834 / n.º de azulejos 38

Cx.4 n.º 004835/ n.º de azulejos 38

Cx.5 n.º 004836 / n.º de azulejos 37

Cx.6 n.º 004837 / n.º de azulejos 37

Cx.7 n.º 004838 / n.º de azulejos 16

### **Azulejos**

**N.º total de Azulejos:** 261

**N.º de linhas:** 9

**N.º de colunas:** 28

**Dimensões:** c. 14cm x 14cm.

**Marcação de tardo:** numérica, código 2.



## Registo fotográfico do Painel com grelha de marcação de tardo



Marcação do tardo indicada a negro.

**Estado de Conservação:** Bom.

### Observações gerais:

- Faltam duas colunas (1; 29)
- Dimensões iniciais do painel: 1,27 (alt) x c.4,08cm (cmp.)
- Azulejos fraturados;
- Algumas falhas de vidro;
- Algumas lacunas.
- O azulejo apresenta um fragmento que não lhe pertence.

# Registo fotográfico da marcação de tardez

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101	102	103	104	105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126	127	128	129	130	131	132	133	134	135	136	137	138	139	140	141	142	143	144	145	146	147	148	149	150	151	152	153	154	155	156	157	158	159	160	161	162	163	164	165	166	167	168	169	170	171	172	173	174	175	176	177	178	179	180	181	182	183	184	185	186	187	188	189	190	191	192	193	194	195	196	197	198	199	200	201	202	203	204	205	206	207	208	209	210	211	212	213	214	215	216	217	218	219	220	221	222	223	224	225	226	227	228	229	230	231	232	233	234	235	236	237	238	239	240	241	242	243	244	245	246	247	248	249	250	251	252	253	254	255	256	257	258	259	260	261	262	263	264	265	266	267	268	269	270	271	272	273	274	275	276	277	278	279	280	281	282	283	284	285	286	287	288	289	290	291	292	293	294	295	296	297	298	299	300	301	302	303	304	305	306	307	308	309	310	311	312	313	314	315	316	317	318	319	320	321	322	323	324	325	326	327	328	329	330	331	332	333	334	335	336	337	338	339	340	341	342	343	344	345	346	347	348	349	350	351	352	353	354	355	356	357	358	359	360	361	362	363	364	365	366	367	368	369	370	371	372	373	374	375	376	377	378	379	380	381	382	383	384	385	386	387	388	389	390	391	392	393	394	395	396	397	398	399	400	401	402	403	404	405	406	407	408	409	410	411	412	413	414	415	416	417	418	419	420	421	422	423	424	425	426	427	428	429	430	431	432	433	434	435	436	437	438	439	440	441	442	443	444	445	446	447	448	449	450	451	452	453	454	455	456	457	458	459	460	461	462	463	464	465	466	467	468	469	470	471	472	473	474	475	476	477	478	479	480	481	482	483	484	485	486	487	488	489	490	491	492	493	494	495	496	497	498	499	500	501	502	503	504	505	506	507	508	509	510	511	512	513	514	515	516	517	518	519	520	521	522	523	524	525	526	527	528	529	530	531	532	533	534	535	536	537	538	539	540	541	542	543	544	545	546	547	548	549	550	551	552	553	554	555	556	557	558	559	560	561	562	563	564	565	566	567	568	569	570	571	572	573	574	575	576	577	578	579	580	581	582	583	584	585	586	587	588	589	590	591	592	593	594	595	596	597	598	599	600	601	602	603	604	605	606	607	608	609	610	611	612	613	614	615	616	617	618	619	620	621	622	623	624	625	626	627	628	629	630	631	632	633	634	635	636	637	638	639	640	641	642	643	644	645	646	647	648	649	650	651	652	653	654	655	656	657	658	659	660	661	662	663	664	665	666	667	668	669	670	671	672	673	674	675	676	677	678	679	680	681	682	683	684	685	686	687	688	689	690	691	692	693	694	695	696	697	698	699	700	701	702	703	704	705	706	707	708	709	710	711	712	713	714	715	716	717	718	719	720	721	722	723	724	725	726	727	728	729	730	731	732	733	734	735	736	737	738	739	740	741	742	743	744	745	746	747	748	749	750	751	752	753	754	755	756	757	758	759	760	761	762	763	764	765	766	767	768	769	770	771	772	773	774	775	776	777	778	779	780	781	782	783	784	785	786	787	788	789	790	791	792	793	794	795	796	797	798	799	800	801	802	803	804	805	806	807	808	809	810	811	812	813	814	815	816	817	818	819	820	821	822	823	824	825	826	827	828	829	830	831	832	833	834	835	836	837	838	839	840	841	842	843	844	845	846	847	848	849	850	851	852	853	854	855	856	857	858	859	860	861	862	863	864	865	866	867	868	869	870	871	872	873	874	875	876	877	878	879	880	881	882	883	884	885	886	887	888	889	890	891	892	893	894	895	896	897	898	899	900	901	902	903	904	905	906	907	908	909	910	911	912	913	914	915	916	917	918	919	920	921	922	923	924	925	926	927	928	929	930	931	932	933	934	935	936	937	938	939	940	941	942	943	944	945	946	947	948	949	950	951	952	953	954	955	956	957	958	959	960	961	962	963	964	965	966	967	968	969	970	971	972	973	974	975	976	977	978	979	980	981	982	983	984	985	986	987	988	989	990	991	992	993	994	995	996	997	998	999	1000	1001	1002	1003	1004	1005	1006	1007	1008	1009	1010	1011	1012	1013	1014	1015	1016	1017	1018	1019	1020	1021	1022	1023	1024	1025	1026	1027	1028	1029	1030	1031	1032	1033	1034	1035	1036	1037	1038	1039	1040	1041	1042	1043	1044	1045	1046	1047	1048	1049	1050	1051	1052	1053	1054	1055	1056	1057	1058	1059	1060	1061	1062	1063	1064	1065	1066	1067	1068	1069	1070	1071	1072	1073	1074	1075	1076	1077	1078	1079	1080	1081	1082	1083	1084	1085	1086	1087	1088	1089	1090	1091	1092	1093	1094	1095	1096	1097	1098	1099	1100	1101	1102	1103	1104	1105	1106	1107	1108	1109	1110	1111	1112	1113	1114	1115	1116	1117	1118	1119	1120	1121	1122	1123	1124	1125	1126	1127	1128	1129	1130	1131	1132	1133	1134	1135	1136	1137	1138	1139	1140	1141	1142	1143	1144	1145	1146	1147	1148	1149	1150	1151	1152	1153	1154	1155	1156	1157	1158	1159	1160	1161	1162	1163	1164	1165	1166	1167	1168	1169	1170	1171	1172	1173	1174	1175	1176	1177	1178	1179	1180	1181	1182	1183	1184	1185	1186	1187	1188	1189	1190	1191	1192	1193	1194	1195	1196	1197	1198	1199	1200	1201	1202	1203	1204	1205	1206	1207	1208	1209	1210	1211	1212	1213	1214	1215	1216	1217	1218	1219	1220	1221	1222	1223	1224	1225	1226	1227	1228	1229	1230	1231	1232	1233	1234	1235	1236	1237	1238	1239	1240	1241	1242	1243	1244	1245	1246	1247	1248	1249	1250	1251	1252	1253	1254	1255	1256	1257	1258	1259	1260	1261	1262	1263	1264	1265	1266	1267	1268	1269	1270	1271	1272	1273	1274	1275	1276	1277	1278	1279	1280	1281	1282	1283	1284	1285	1286	1287	1288	1289	1290	1291	1292	1293	1294	1295	1296	1297	1298	1299	1300	1301	1302	1303	1304	1305	1306	1307	1308	1309	1310	1311	1312	1313	1314	1315	1316	1317	1318	1319	1320	1321	1322	1323	1324	1325	1326	1327	1328	1329	1330	1331	1332	1333	1334	1335	1336	1337	1338	1339	1340	1341	1342	1343	1344	1345	1346	1347	1348	1349	1350	1351	1352	1353	1354	1355	1356	1357	1358	1359	1360	1361	1362	1363	1364	1365	1366	1367	1368	1369	1370	1371	1372	1373	1374	1375	1376	1377	1378	1379	1380	1381	1382	1383	1384	1385	1386	1387	1388	1389	1390	1391	1392	1393	1394	1395	1396	1397	1398	1399	1400	1401	1402	1403	1404	1405	1406	1407	1408	1409	1410	1411	1412	1413	1414	1415	1416	1417	1418	1419	1420	1421	1422	1423	1424	1425	1426	1427	1428	1429	1430	1431	1432	1433	1434	1435	1436	1437	1438	1439	1440	1441	1442	1443	1444	1445	1446	1447	1448	1449	1450	1451	1452	1453	1454	1455	1456	1457	1458	1459	1460	1461	1462	1463	1464	1465	1466	1467	1468	1469	1470	1471	1472	1473	1474	1475	1476	1477	1478	1479	1480	1481	1482	1483	1484	1485	1486	1487	1488	1489
---	---	---	---	---	---	---	---	---	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	-----	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------	------



## Registo da marcação de Levantamento

Código de levantamento atribuído 4.

M1 <sup>4</sup>	M1 <sup>4</sup>	M2 <sup>4</sup>	M3 <sup>4</sup>	M4 <sup>4</sup>	M5 <sup>4</sup>	M6 <sup>4</sup>	M7 <sup>4</sup>	M8 <sup>4</sup>	M9 <sup>4</sup>	M10 <sup>4</sup>	M11 <sup>4</sup>	M12 <sup>4</sup>	M13 <sup>4</sup>	M14 <sup>4</sup>	M15 <sup>4</sup>	M16 <sup>4</sup>	M17 <sup>4</sup>	M18 <sup>4</sup>	M19 <sup>4</sup>	M20 <sup>4</sup>	M21 <sup>4</sup>	M22 <sup>4</sup>	M23 <sup>4</sup>	M24 <sup>4</sup>	M25 <sup>4</sup>	M26 <sup>4</sup>	M27 <sup>4</sup>	M28 <sup>4</sup>
L1 <sup>4</sup>	L1 <sup>4</sup>	L2 <sup>4</sup>	L3 <sup>4</sup>	L4 <sup>4</sup>	L5 <sup>4</sup>	L6 <sup>4</sup>	L7 <sup>4</sup>	L8 <sup>4</sup>	L9 <sup>4</sup>	L10 <sup>4</sup>	L11 <sup>4</sup>	L12 <sup>4</sup>	L13 <sup>4</sup>	L14 <sup>4</sup>	L15 <sup>4</sup>	L16 <sup>4</sup>	L17 <sup>4</sup>	L18 <sup>4</sup>	L19 <sup>4</sup>	L20 <sup>4</sup>	L21 <sup>4</sup>	L22 <sup>4</sup>	L23 <sup>4</sup>	L24 <sup>4</sup>	L25 <sup>4</sup>	L26 <sup>4</sup>	L27 <sup>4</sup>	L28 <sup>4</sup>
K1 <sup>4</sup>	K1 <sup>4</sup>	K2 <sup>4</sup>	K3 <sup>4</sup>	K4 <sup>4</sup>	K5 <sup>4</sup>	K6 <sup>4</sup>	K7 <sup>4</sup>	K8 <sup>4</sup>	K9 <sup>4</sup>	K10 <sup>4</sup>	K11 <sup>4</sup>	K12 <sup>4</sup>	K13 <sup>4</sup>	K14 <sup>4</sup>	K15 <sup>4</sup>	K16 <sup>4</sup>	K17 <sup>4</sup>	K18 <sup>4</sup>	K19 <sup>4</sup>	K20 <sup>4</sup>	K21 <sup>4</sup>	K22 <sup>4</sup>	K23 <sup>4</sup>	K24 <sup>4</sup>	K25 <sup>4</sup>	K26 <sup>4</sup>	K27 <sup>4</sup>	K28 <sup>4</sup>
J1 <sup>4</sup>	J1 <sup>4</sup>	J2 <sup>4</sup>	J3 <sup>4</sup>	J4 <sup>4</sup>	J5 <sup>4</sup>	J6 <sup>4</sup>	J7 <sup>4</sup>	J8 <sup>4</sup>	J9 <sup>4</sup>	J10 <sup>4</sup>	J11 <sup>4</sup>	J12 <sup>4</sup>	J13 <sup>4</sup>	J14 <sup>4</sup>	J15 <sup>4</sup>	J16 <sup>4</sup>	J17 <sup>4</sup>	J18 <sup>4</sup>	J19 <sup>4</sup>	J20 <sup>4</sup>	J21 <sup>4</sup>	J22 <sup>4</sup>	J23 <sup>4</sup>	J24 <sup>4</sup>	J25 <sup>4</sup>	J26 <sup>4</sup>	J27 <sup>4</sup>	J28 <sup>4</sup>
I1 <sup>4</sup>	I1 <sup>4</sup>	I2 <sup>4</sup>	I3 <sup>4</sup>	I4 <sup>4</sup>	I5 <sup>4</sup>	I6 <sup>4</sup>	I7 <sup>4</sup>	I8 <sup>4</sup>	I9 <sup>4</sup>	I10 <sup>4</sup>	I11 <sup>4</sup>	I12 <sup>4</sup>	I13 <sup>4</sup>	I14 <sup>4</sup>	I15 <sup>4</sup>	I16 <sup>4</sup>	I17 <sup>4</sup>	I18 <sup>4</sup>	I19 <sup>4</sup>	I20 <sup>4</sup>	I21 <sup>4</sup>	I22 <sup>4</sup>	I23 <sup>4</sup>	I24 <sup>4</sup>	I25 <sup>4</sup>	I26 <sup>4</sup>	I27 <sup>4</sup>	I28 <sup>4</sup>
H1 <sup>4</sup>	H1 <sup>4</sup>	H2 <sup>4</sup>	H3 <sup>4</sup>	H4 <sup>4</sup>	H5 <sup>4</sup>	H6 <sup>4</sup>	H7 <sup>4</sup>	H8 <sup>4</sup>	H9 <sup>4</sup>	H10 <sup>4</sup>	H11 <sup>4</sup>	H12 <sup>4</sup>	H13 <sup>4</sup>	H14 <sup>4</sup>	H15 <sup>4</sup>	H16 <sup>4</sup>	H17 <sup>4</sup>	H18 <sup>4</sup>	H19 <sup>4</sup>	H20 <sup>4</sup>	H21 <sup>4</sup>	H22 <sup>4</sup>	H23 <sup>4</sup>	H24 <sup>4</sup>	H25 <sup>4</sup>	H26 <sup>4</sup>	H27 <sup>4</sup>	H28 <sup>4</sup>
G1 <sup>4</sup>	G1 <sup>4</sup>	G2 <sup>4</sup>	G3 <sup>4</sup>	G4 <sup>4</sup>	G5 <sup>4</sup>	G6 <sup>4</sup>	G7 <sup>4</sup>	G8 <sup>4</sup>	G9 <sup>4</sup>	G10 <sup>4</sup>	G11 <sup>4</sup>	G12 <sup>4</sup>	G13 <sup>4</sup>	G14 <sup>4</sup>	G15 <sup>4</sup>	G16 <sup>4</sup>	G17 <sup>4</sup>	G18 <sup>4</sup>	G19 <sup>4</sup>	G20 <sup>4</sup>	G21 <sup>4</sup>	G22 <sup>4</sup>	G23 <sup>4</sup>	G24 <sup>4</sup>	G25 <sup>4</sup>	G26 <sup>4</sup>	G27 <sup>4</sup>	G28 <sup>4</sup>
F1 <sup>4</sup>	F1 <sup>4</sup>	F2 <sup>4</sup>	F3 <sup>4</sup>	F4 <sup>4</sup>	F5 <sup>4</sup>	F6 <sup>4</sup>	F7 <sup>4</sup>	F8 <sup>4</sup>	F9 <sup>4</sup>	F10 <sup>4</sup>	F11 <sup>4</sup>	F12 <sup>4</sup>	F13 <sup>4</sup>	F14 <sup>4</sup>	F15 <sup>4</sup>	F16 <sup>4</sup>	F17 <sup>4</sup>	F18 <sup>4</sup>	F19 <sup>4</sup>	F20 <sup>4</sup>	F21 <sup>4</sup>	F22 <sup>4</sup>	F23 <sup>4</sup>	F24 <sup>4</sup>	F25 <sup>4</sup>	F26 <sup>4</sup>	F27 <sup>4</sup>	F28 <sup>4</sup>
E1 <sup>4</sup>	E1 <sup>4</sup>	E2 <sup>4</sup>	E3 <sup>4</sup>	E4 <sup>4</sup>	E5 <sup>4</sup>	E6 <sup>4</sup>	E7 <sup>4</sup>	E8 <sup>4</sup>	E9 <sup>4</sup>	E10 <sup>4</sup>	E11 <sup>4</sup>	E12 <sup>4</sup>	E13 <sup>4</sup>	E14 <sup>4</sup>	E15 <sup>4</sup>	E16 <sup>4</sup>	J17 <sup>4</sup>	E18 <sup>4</sup>	E19 <sup>4</sup>	E20 <sup>4</sup>	E21 <sup>4</sup>	E22 <sup>4</sup>	E23 <sup>4</sup>	E24 <sup>4</sup>	E25 <sup>4</sup>	E26 <sup>4</sup>	E27 <sup>4</sup>	E28 <sup>4</sup>
D1 <sup>4</sup>	D1 <sup>4</sup>	D2 <sup>4</sup>	D3 <sup>4</sup>	D4 <sup>4</sup>	D5 <sup>4</sup>	D6 <sup>4</sup>	D7 <sup>4</sup>	D8 <sup>4</sup>	D9 <sup>4</sup>	D10 <sup>4</sup>	D11 <sup>4</sup>	D12 <sup>4</sup>	D13 <sup>4</sup>	D14 <sup>4</sup>	D15 <sup>4</sup>	D16 <sup>4</sup>	D17 <sup>4</sup>	D18 <sup>4</sup>	D19 <sup>4</sup>	D20 <sup>4</sup>	D21 <sup>4</sup>	D22 <sup>4</sup>	D23 <sup>4</sup>	D24 <sup>4</sup>	D25 <sup>4</sup>	D26 <sup>4</sup>	D27 <sup>4</sup>	D28 <sup>4</sup>
C1 <sup>4</sup>	C1 <sup>4</sup>	C2 <sup>4</sup>	C3 <sup>4</sup>	C4 <sup>4</sup>	C5 <sup>4</sup>	C6 <sup>4</sup>	C7 <sup>4</sup>	C8 <sup>4</sup>	C9 <sup>4</sup>	C10 <sup>4</sup>	C11 <sup>4</sup>	C12 <sup>4</sup>	C13 <sup>4</sup>	C14 <sup>4</sup>	C15 <sup>4</sup>	C16 <sup>4</sup>	C17 <sup>4</sup>	C18 <sup>4</sup>	C19 <sup>4</sup>	C20 <sup>4</sup>	C21 <sup>4</sup>	C22 <sup>4</sup>	C23 <sup>4</sup>	C24 <sup>4</sup>	C25 <sup>4</sup>	C26 <sup>4</sup>	C27 <sup>4</sup>	C28 <sup>4</sup>
B1 <sup>4</sup>	B1 <sup>4</sup>	B2 <sup>4</sup>	B3 <sup>4</sup>	B4 <sup>4</sup>	B5 <sup>4</sup>	B6 <sup>4</sup>	B7 <sup>4</sup>	B8 <sup>4</sup>	B9 <sup>4</sup>	B10 <sup>4</sup>	B11 <sup>4</sup>	B12 <sup>4</sup>	B13 <sup>4</sup>	B14 <sup>4</sup>	B15 <sup>4</sup>	B16 <sup>4</sup>	B17 <sup>4</sup>	B18 <sup>4</sup>	B19 <sup>4</sup>	B20 <sup>4</sup>	B21 <sup>4</sup>	B22 <sup>4</sup>	B23 <sup>4</sup>	B24 <sup>4</sup>	B25 <sup>4</sup>	B26 <sup>4</sup>	B27 <sup>4</sup>	B28 <sup>4</sup>
A1 <sup>4</sup>	A1 <sup>4</sup>	A2 <sup>4</sup>	A3 <sup>4</sup>	A4 <sup>4</sup>	A5 <sup>4</sup>	A6 <sup>4</sup>	A7 <sup>4</sup>	A8 <sup>4</sup>	A9 <sup>4</sup>	A10 <sup>4</sup>	A11 <sup>4</sup>	A12 <sup>4</sup>	A13 <sup>4</sup>	A14 <sup>4</sup>	A15 <sup>4</sup>	A16 <sup>4</sup>	A17 <sup>4</sup>	A18 <sup>4</sup>	A19 <sup>4</sup>	A20 <sup>4</sup>	A21 <sup>4</sup>	A22 <sup>4</sup>	A23 <sup>4</sup>	A24 <sup>4</sup>	A25 <sup>4</sup>	A26 <sup>4</sup>	A27 <sup>4</sup>	A28 <sup>4</sup>

Marcas de levantamento a azul – embasamento não pertencente ao painel.

Marcas de levantamento a vermelho correspondem aos azulejos trocados.

## **Registo dos tratamentos aplicados**

**Data de início do tratamento:** 18/09/17

**Data de finalização do tratamento:** 1/3/18

### **Conservação**

- Montagem do painel;
- Registo fotográfico e mapeamento gráfico das patologias a restaurar;
- Remoção de argamassas com bisturi;
- Limpeza do vidro por via húmida com algodão, acetona, água, Teepol® e por via mecânica com bisturi;

### **Restauro a frio**

- Colagem de fragmentos e de vidro com Paraloid B72®;
- Integração volumétrica das lacunas com pó de gesso e das falhas de vidro com Aquaplast®;
- Integração cromática com tinta acrílica, utilizando a técnica mimética;
- Proteção cromática com cera micro cristalina;

## Mapeamento da obra

### a. Mapeamento das patologias

i1 <sup>2</sup>	i2 <sup>2</sup>	i3 <sup>2</sup>	i4 <sup>2</sup>	i5 <sup>2</sup>	i6 <sup>2</sup>	i7g	i8 <sup>2</sup>	i9 <sup>2</sup>	i10 <sup>2</sup>	a11 <sup>2</sup>	i12 <sup>2</sup>	i13 <sup>2</sup>	i14 <sup>2</sup>	i15 <sup>2</sup>	i16 <sup>2</sup>	i17 <sup>2</sup>	i18 <sup>2</sup>	i19 <sup>2</sup>	i20 <sup>2</sup>	i21 <sup>2</sup>	i22 <sup>2</sup>	i23 <sup>2</sup>	i24 <sup>2</sup>	i25 <sup>2</sup>	i26 <sup>2</sup>	i27 <sup>2</sup>	i28 <sup>2</sup>	i29 <sup>2</sup>
h1 <sup>2</sup>	h2 <sup>2</sup>	h3 <sup>2</sup>	h4 <sup>2</sup>	h5 <sup>2</sup>	h6 <sup>2</sup>	h7g	h8 <sup>2</sup>	h9 <sup>2</sup>	h10 <sup>2</sup>	h11 <sup>2</sup>	h12 <sup>2</sup>	h13 <sup>2</sup>	h14 <sup>2</sup>	h15 <sup>2</sup>	h16 <sup>2</sup>	h17 <sup>2</sup>	h18 <sup>2</sup>	h19 <sup>2</sup>	h20 <sup>2</sup>	h21 <sup>2</sup>	h22 <sup>2</sup>	h23 <sup>2</sup>	h24 <sup>2</sup>	h25 <sup>2</sup>	h26 <sup>2</sup>	h27 <sup>2</sup>	h28 <sup>2</sup>	h29 <sup>2</sup>
g1 <sup>2</sup>	g2 <sup>2</sup>	g3 <sup>2</sup>	g4 <sup>2</sup>	g5 <sup>2</sup>	g6 <sup>2</sup>	g7g	g8 <sup>2</sup>	g9 <sup>2</sup>	g10 <sup>2</sup>	g11 <sup>2</sup>	g12 <sup>2</sup>	g13 <sup>2</sup>	g14 <sup>2</sup>	g15 <sup>2</sup>	g16 <sup>2</sup>	g17 <sup>2</sup>	g18 <sup>2</sup>	g19 <sup>2</sup>	g20 <sup>2</sup>	g21 <sup>2</sup>	g22 <sup>2</sup>	g23 <sup>2</sup>	g24 <sup>2</sup>	g25 <sup>2</sup>	g26 <sup>2</sup>	g27 <sup>2</sup>	g28 <sup>2</sup>	g29 <sup>2</sup>
f1 <sup>2</sup>	f2 <sup>2</sup>	f3 <sup>2</sup>	f4 <sup>2</sup>	f5 <sup>2</sup>	f6 <sup>2</sup>	f7 <sup>2</sup>	f8 <sup>2</sup>	f9 <sup>2</sup>	f10 <sup>2</sup>	f11 <sup>2</sup>	f12 <sup>2</sup>	f13 <sup>2</sup>	f14 <sup>2</sup>	f15 <sup>2</sup>	f16 <sup>2</sup>	f17 <sup>2</sup>	f18 <sup>2</sup>	f19 <sup>2</sup>	f20 <sup>2</sup>	f21 <sup>2</sup>	f22 <sup>2</sup>	f23 <sup>2</sup>	f24 <sup>2</sup>	f25 <sup>2</sup>	f26 <sup>2</sup>	f27 <sup>2</sup>	f28 <sup>2</sup>	f29 <sup>2</sup>
e1 <sup>2</sup>	e2 <sup>2</sup>	e3 <sup>2</sup>	e4 <sup>2</sup>	e5 <sup>2</sup>	e6 <sup>2</sup>	e7 <sup>2</sup>	e8 <sup>2</sup>	e9 <sup>2</sup>	e10 <sup>2</sup>	e11 <sup>2</sup>	e12 <sup>2</sup>	e13 <sup>2</sup>	e14 <sup>2</sup>	e15 <sup>2</sup>	e16 <sup>2</sup>	e17 <sup>2</sup>	e18 <sup>2</sup>	e19 <sup>2</sup>	e20 <sup>2</sup>	e21 <sup>2</sup>	e22 <sup>2</sup>	e23 <sup>2</sup>	e24 <sup>2</sup>	e25 <sup>2</sup>	e26 <sup>2</sup>	e27 <sup>2</sup>	e28 <sup>2</sup>	e29 <sup>2</sup>
d1 <sup>2</sup>	d2 <sup>2</sup>	d3 <sup>2</sup>	d4 <sup>2</sup>	d5 <sup>2</sup>	d6 <sup>2</sup>	d7 <sup>2</sup>	d8 <sup>2</sup>	d9 <sup>2</sup>	d10 <sup>2</sup>	d11 <sup>2</sup>	d12 <sup>2</sup>	d13 <sup>2</sup>	d14 <sup>2</sup>	d15 <sup>2</sup>	d16 <sup>2</sup>	d17 <sup>2</sup>	d18 <sup>2</sup>	d19 <sup>2</sup>	d20 <sup>2</sup>	d21 <sup>2</sup>	d22 <sup>2</sup>	d23 <sup>2</sup>	d24 <sup>2</sup>	d25 <sup>2</sup>	d26 <sup>2</sup>	d27 <sup>2</sup>	d28 <sup>2</sup>	ad9 <sup>2</sup>
c1 <sup>2</sup>	c2 <sup>2</sup>	c3 <sup>2</sup>	c4 <sup>2</sup>	c5 <sup>2</sup>	c6 <sup>2</sup>	c7 <sup>2</sup>	c8 <sup>2</sup>	c9 <sup>2</sup>	c10 <sup>2</sup>	c11 <sup>2</sup>	c12 <sup>2</sup>	c13 <sup>2</sup>	c14 <sup>2</sup>	c15 <sup>2</sup>	c16 <sup>2</sup>	c17 <sup>2</sup>	c18 <sup>2</sup>	c19 <sup>2</sup>	c20 <sup>2</sup>	c21 <sup>2</sup>	c22 <sup>2</sup>	c23 <sup>2</sup>	c24 <sup>2</sup>	c25 <sup>2</sup>	c26 <sup>2</sup>	c27 <sup>2</sup>	c28 <sup>2</sup>	c29 <sup>2</sup>
b1 <sup>2</sup>	b2 <sup>2</sup>	b3 <sup>2</sup>	b4 <sup>2</sup>	b5 <sup>2</sup>	b6 <sup>2</sup>	b7 <sup>2</sup>	b8 <sup>2</sup>	b9 <sup>2</sup>	b10 <sup>2</sup>	b11 <sup>2</sup>	b12 <sup>2</sup>	b13 <sup>2</sup>	b14 <sup>2</sup>	b15 <sup>2</sup>	b16 <sup>2</sup>	b17 <sup>2</sup>	b18 <sup>2</sup>	b19 <sup>2</sup>	b20 <sup>2</sup>	b21 <sup>2</sup>	b22 <sup>2</sup>	b23 <sup>2</sup>	b24 <sup>2</sup>	b25 <sup>2</sup>	b26 <sup>2</sup>	b27 <sup>2</sup>	b28 <sup>2</sup>	b29 <sup>2</sup>
a1 <sup>2</sup>	a2 <sup>2</sup>	a3 <sup>2</sup>	a4 <sup>2</sup>	a5 <sup>2</sup>	a6 <sup>2</sup>	a7 <sup>2</sup>	a8 <sup>2</sup>	a9 <sup>2</sup>	a10 <sup>2</sup>	a11 <sup>2</sup>	a12 <sup>2</sup>	a13 <sup>2</sup>	a14 <sup>2</sup>	a15 <sup>2</sup>	a16 <sup>2</sup>	a17 <sup>2</sup>	a18 <sup>2</sup>	a19 <sup>2</sup>	a20 <sup>2</sup>	a21 <sup>2</sup>	a22 <sup>2</sup>	a23 <sup>2</sup>	a24 <sup>2</sup>	a25 <sup>2</sup>	a26 <sup>2</sup>	a27 <sup>2</sup>	a28 <sup>2</sup>	a29 <sup>2</sup>

- Falhas de vidro
- Lacunas
- Azulejos fraturados
- Fragmento não pertencente ao azulejo



**b. Mapeamento das tintas e sujidade (limpeza húmida e a seco) .**

i1 <sup>2</sup>	i2 <sup>2</sup>	i3 <sup>2</sup>	i4 <sup>2</sup>	i5 <sup>2</sup>	i6 <sup>2</sup>	i7g	i8 <sup>2</sup>	i9 <sup>2</sup>	i10 <sup>2</sup>	i11 <sup>2</sup>	i12 <sup>2</sup>	i13 <sup>2</sup>	i14 <sup>2</sup>	i15 <sup>2</sup>	i16 <sup>2</sup>	i17 <sup>2</sup>	i18 <sup>2</sup>	i19 <sup>2</sup>	i20 <sup>2</sup>	i21 <sup>2</sup>	i22 <sup>2</sup>	i23 <sup>2</sup>	i24 <sup>2</sup>	i25 <sup>2</sup>	i26 <sup>2</sup>	i27 <sup>2</sup>	i28 <sup>2</sup>	i29 <sup>2</sup>
h1 <sup>2</sup>	h2 <sup>2</sup>	h3 <sup>2</sup>	h4 <sup>2</sup>	h5 <sup>2</sup>	h6 <sup>2</sup>	h7g	h8 <sup>2</sup>	h9 <sup>2</sup>	h10 <sup>2</sup>	h11 <sup>2</sup>	h12 <sup>2</sup>	h13 <sup>2</sup>	h14 <sup>2</sup>	h15 <sup>2</sup>	h16 <sup>2</sup>	h17 <sup>2</sup>	h18 <sup>2</sup>	h19 <sup>2</sup>	h20 <sup>2</sup>	h21 <sup>2</sup>	h22 <sup>2</sup>	h23 <sup>2</sup>	h24 <sup>2</sup>	h25 <sup>2</sup>	h26 <sup>2</sup>	h27 <sup>2</sup>	h28 <sup>2</sup>	h29 <sup>2</sup>
g1 <sup>2</sup>	g2 <sup>2</sup>	g3 <sup>2</sup>	g4 <sup>2</sup>	g5 <sup>2</sup>	g6 <sup>2</sup>	g7g	g8 <sup>2</sup>	g9 <sup>2</sup>	g10 <sup>2</sup>	g11 <sup>2</sup>	g12 <sup>2</sup>	g13 <sup>2</sup>	g14 <sup>2</sup>	g15 <sup>2</sup>	g16 <sup>2</sup>	g17 <sup>2</sup>	g18 <sup>2</sup>	g19 <sup>2</sup>	g20 <sup>2</sup>	g21 <sup>2</sup>	g22 <sup>2</sup>	g23 <sup>2</sup>	g24 <sup>2</sup>	g25 <sup>2</sup>	g26 <sup>2</sup>	g27 <sup>2</sup>	g28 <sup>2</sup>	g29 <sup>2</sup>
f1 <sup>2</sup>	f2 <sup>2</sup>	f3 <sup>2</sup>	f4 <sup>2</sup>	f5 <sup>2</sup>	f6 <sup>2</sup>	f7 <sup>2</sup>	f8 <sup>2</sup>	f9 <sup>2</sup>	f10 <sup>2</sup>	f11 <sup>2</sup>	f12 <sup>2</sup>	f13 <sup>2</sup>	f14 <sup>2</sup>	f15 <sup>2</sup>	f16 <sup>2</sup>	f17 <sup>2</sup>	f18 <sup>2</sup>	f19 <sup>2</sup>	f20 <sup>2</sup>	f21 <sup>2</sup>	f22 <sup>2</sup>	f23 <sup>2</sup>	f24 <sup>2</sup>	f25 <sup>2</sup>	f26 <sup>2</sup>	f27 <sup>2</sup>	f28 <sup>2</sup>	f29 <sup>2</sup>
e1 <sup>2</sup>	e2 <sup>2</sup>	e3 <sup>2</sup>	e4 <sup>2</sup>	e5 <sup>2</sup>	e6 <sup>2</sup>	e7 <sup>2</sup>	e8 <sup>2</sup>	e9 <sup>2</sup>	e10 <sup>2</sup>	e11 <sup>2</sup>	e12 <sup>2</sup>	e13 <sup>2</sup>	e14 <sup>2</sup>	e15 <sup>2</sup>	e16 <sup>2</sup>	e17 <sup>2</sup>	e18 <sup>2</sup>	e19 <sup>2</sup>	e20 <sup>2</sup>	e21 <sup>2</sup>	e22 <sup>2</sup>	e23 <sup>2</sup>	e24 <sup>2</sup>	e25 <sup>2</sup>	e26 <sup>2</sup>	e27 <sup>2</sup>	e28 <sup>2</sup>	e29 <sup>2</sup>
d1 <sup>2</sup>	d2 <sup>2</sup>	d3 <sup>2</sup>	d4 <sup>2</sup>	d5 <sup>2</sup>	d6 <sup>2</sup>	d7 <sup>2</sup>	d8 <sup>2</sup>	d9 <sup>2</sup>	d10 <sup>2</sup>	d11 <sup>2</sup>	d12 <sup>2</sup>	d13 <sup>2</sup>	d14 <sup>2</sup>	d15 <sup>2</sup>	d16 <sup>2</sup>	d17 <sup>2</sup>	d18 <sup>2</sup>	d19 <sup>2</sup>	d20 <sup>2</sup>	d21 <sup>2</sup>	d22 <sup>2</sup>	d23 <sup>2</sup>	d24 <sup>2</sup>	d25 <sup>2</sup>	d26 <sup>2</sup>	d27 <sup>2</sup>	d28 <sup>2</sup>	ad9 <sup>2</sup>
c1 <sup>2</sup>	c2 <sup>2</sup>	c3 <sup>2</sup>	c4 <sup>2</sup>	c5 <sup>2</sup>	c6 <sup>2</sup>	c7 <sup>2</sup>	c8 <sup>2</sup>	c9 <sup>2</sup>	c10 <sup>2</sup>	c11 <sup>2</sup>	c12 <sup>2</sup>	c13 <sup>2</sup>	c14 <sup>2</sup>	c15 <sup>2</sup>	c16 <sup>2</sup>	c17 <sup>2</sup>	c18 <sup>2</sup>	c19 <sup>2</sup>	c20 <sup>2</sup>	c21 <sup>2</sup>	c22 <sup>2</sup>	c23 <sup>2</sup>	c24 <sup>2</sup>	c25 <sup>2</sup>	c26 <sup>2</sup>	c27 <sup>2</sup>	c28 <sup>2</sup>	c29 <sup>2</sup>
b1 <sup>2</sup>	b2 <sup>2</sup>	b3 <sup>2</sup>	b4 <sup>2</sup>	b5 <sup>2</sup>	b6 <sup>2</sup>	b7 <sup>2</sup>	b8 <sup>2</sup>	b9 <sup>2</sup>	b10 <sup>2</sup>	b11 <sup>2</sup>	b12 <sup>2</sup>	b13 <sup>2</sup>	b14 <sup>2</sup>	b15 <sup>2</sup>	b16 <sup>2</sup>	b17 <sup>2</sup>	b18 <sup>2</sup>	b19 <sup>2</sup>	b20 <sup>2</sup>	b21 <sup>2</sup>	b22 <sup>2</sup>	b23 <sup>2</sup>	b24 <sup>2</sup>	b25 <sup>2</sup>	b26 <sup>2</sup>	b27 <sup>2</sup>	b28 <sup>2</sup>	b29 <sup>2</sup>
a1 <sup>2</sup>	a2 <sup>2</sup>	a3 <sup>2</sup>	a4 <sup>2</sup>	a5 <sup>2</sup>	a6 <sup>2</sup>	a7 <sup>2</sup>	a8 <sup>2</sup>	a9 <sup>2</sup>	a10 <sup>2</sup>	a11 <sup>2</sup>	a12 <sup>2</sup>	a13 <sup>2</sup>	a14 <sup>2</sup>	a15 <sup>2</sup>	a16 <sup>2</sup>	a17 <sup>2</sup>	a18 <sup>2</sup>	a19 <sup>2</sup>	a20 <sup>2</sup>	a21 <sup>2</sup>	a22 <sup>2</sup>	a23 <sup>2</sup>	a24 <sup>2</sup>	a25 <sup>2</sup>	a26 <sup>2</sup>	a27 <sup>2</sup>	a28 <sup>2</sup>	a29 <sup>2</sup>

■ Tinta branca

■ Tinta creme

■ Tinta dourada

■ Tinta azul

■ Tinta verde

■ Tinta vermelha

■ Tinta verde nas arestas

Pó e sujidade em todos os azulejos

c. Mapeamento dos azulejos com restauro degradado

i1 <sup>2</sup>	i2 <sup>2</sup>	i3 <sup>2</sup>	i4 <sup>2</sup>	i5 <sup>2</sup>	i6 <sup>2</sup>	i7 <sup>2</sup>	i8 <sup>2</sup>	i9 <sup>2</sup>	i10 <sup>2</sup>	i11 <sup>2</sup>	i12 <sup>2</sup>	i13 <sup>2</sup>	i14 <sup>2</sup>	i15 <sup>2</sup>	i16 <sup>2</sup>	i17 <sup>2</sup>	i18 <sup>2</sup>	i19 <sup>2</sup>	i20 <sup>2</sup>	i21 <sup>2</sup>	i22 <sup>2</sup>	i23 <sup>2</sup>	i24 <sup>2</sup>	i25 <sup>2</sup>	i26 <sup>2</sup>	i27 <sup>2</sup>	i28 <sup>2</sup>	i29 <sup>2</sup>
h1 <sup>2</sup>	h2 <sup>2</sup>	h3 <sup>2</sup>	h4 <sup>2</sup>	h5 <sup>2</sup>	h6 <sup>2</sup>	h7 <sup>2</sup>	h8 <sup>2</sup>	h9 <sup>2</sup>	h10 <sup>2</sup>	h11 <sup>2</sup>	h12 <sup>2</sup>	h13 <sup>2</sup>	h14 <sup>2</sup>	h15 <sup>2</sup>	h16 <sup>2</sup>	h17 <sup>2</sup>	h18 <sup>2</sup>	h19 <sup>2</sup>	h20 <sup>2</sup>	h21 <sup>2</sup>	h22 <sup>2</sup>	h23 <sup>2</sup>	h24 <sup>2</sup>	h25 <sup>2</sup>	h26 <sup>2</sup>	h27 <sup>2</sup>	h28 <sup>2</sup>	h29 <sup>2</sup>
g1 <sup>2</sup>	g2 <sup>2</sup>	g3 <sup>2</sup>	g4 <sup>2</sup>	g5 <sup>2</sup>	g6 <sup>2</sup>	g7 <sup>2</sup>	g8 <sup>2</sup>	g9 <sup>2</sup>	g10 <sup>2</sup>	g11 <sup>2</sup>	g12 <sup>2</sup>	g13 <sup>2</sup>	g14 <sup>2</sup>	g15 <sup>2</sup>	g16 <sup>2</sup>	g17 <sup>2</sup>	g18 <sup>2</sup>	g19 <sup>2</sup>	g20 <sup>2</sup>	g21 <sup>2</sup>	g22 <sup>2</sup>	g23 <sup>2</sup>	g24 <sup>2</sup>	g25 <sup>2</sup>	g26 <sup>2</sup>	g27 <sup>2</sup>	g28 <sup>2</sup>	g29 <sup>2</sup>
f1 <sup>2</sup>	f2 <sup>2</sup>	f3 <sup>2</sup>	f4 <sup>2</sup>	f5 <sup>2</sup>	f6 <sup>2</sup>	f7 <sup>2</sup>	f8 <sup>2</sup>	f9 <sup>2</sup>	f10 <sup>2</sup>	f11 <sup>2</sup>	f12 <sup>2</sup>	f13 <sup>2</sup>	f14 <sup>2</sup>	f15 <sup>2</sup>	f16 <sup>2</sup>	f17 <sup>2</sup>	f18 <sup>2</sup>	f19 <sup>2</sup>	f20 <sup>2</sup>	f21 <sup>2</sup>	f22 <sup>2</sup>	f23 <sup>2</sup>	f24 <sup>2</sup>	f25 <sup>2</sup>	f26 <sup>2</sup>	f27 <sup>2</sup>	f28 <sup>2</sup>	f29 <sup>2</sup>
e1 <sup>2</sup>	e2 <sup>2</sup>	e3 <sup>2</sup>	e4 <sup>2</sup>	e5 <sup>2</sup>	e6 <sup>2</sup>	e7 <sup>2</sup>	e8 <sup>2</sup>	e9 <sup>2</sup>	e10 <sup>2</sup>	e11 <sup>2</sup>	e12 <sup>2</sup>	e13 <sup>2</sup>	e14 <sup>2</sup>	e15 <sup>2</sup>	e16 <sup>2</sup>	e17 <sup>2</sup>	e18 <sup>2</sup>	e19 <sup>2</sup>	e20 <sup>2</sup>	e21 <sup>2</sup>	e22 <sup>2</sup>	e23 <sup>2</sup>	e24 <sup>2</sup>	e25 <sup>2</sup>	e26 <sup>2</sup>	e27 <sup>2</sup>	e28 <sup>2</sup>	e29 <sup>2</sup>
d1 <sup>2</sup>	d2 <sup>2</sup>	d3 <sup>2</sup>	d4 <sup>2</sup>	d5 <sup>2</sup>	d6 <sup>2</sup>	d7 <sup>2</sup>	d8 <sup>2</sup>	d9 <sup>2</sup>	d10 <sup>2</sup>	d11 <sup>2</sup>	d12 <sup>2</sup>	d13 <sup>2</sup>	d14 <sup>2</sup>	d15 <sup>2</sup>	d16 <sup>2</sup>	d17 <sup>2</sup>	d18 <sup>2</sup>	d19 <sup>2</sup>	d20 <sup>2</sup>	d21 <sup>2</sup>	d22 <sup>2</sup>	d23 <sup>2</sup>	d24 <sup>2</sup>	d25 <sup>2</sup>	d26 <sup>2</sup>	d27 <sup>2</sup>	d28 <sup>2</sup>	d29 <sup>2</sup>
c1 <sup>2</sup>	c2 <sup>2</sup>	c3 <sup>2</sup>	c4 <sup>2</sup>	c5 <sup>2</sup>	c6 <sup>2</sup>	c7 <sup>2</sup>	c8 <sup>2</sup>	c9 <sup>2</sup>	c10 <sup>2</sup>	c11 <sup>2</sup>	c12 <sup>2</sup>	c13 <sup>2</sup>	c14 <sup>2</sup>	c15 <sup>2</sup>	c16 <sup>2</sup>	c17 <sup>2</sup>	c18 <sup>2</sup>	c19 <sup>2</sup>	c20 <sup>2</sup>	c21 <sup>2</sup>	c22 <sup>2</sup>	c23 <sup>2</sup>	c24 <sup>2</sup>	c25 <sup>2</sup>	c26 <sup>2</sup>	c27 <sup>2</sup>	c28 <sup>2</sup>	c29 <sup>2</sup>
b1 <sup>2</sup>	b2 <sup>2</sup>	b3 <sup>2</sup>	b4 <sup>2</sup>	b5 <sup>2</sup>	b6 <sup>2</sup>	b7 <sup>2</sup>	b8 <sup>2</sup>	b9 <sup>2</sup>	b10 <sup>2</sup>	b11 <sup>2</sup>	b12 <sup>2</sup>	b13 <sup>2</sup>	b14 <sup>2</sup>	b15 <sup>2</sup>	b16 <sup>2</sup>	b17 <sup>2</sup>	b18 <sup>2</sup>	b19 <sup>2</sup>	b20 <sup>2</sup>	b21 <sup>2</sup>	b22 <sup>2</sup>	b23 <sup>2</sup>	b24 <sup>2</sup>	b25 <sup>2</sup>	b26 <sup>2</sup>	b27 <sup>2</sup>	b28 <sup>2</sup>	b29 <sup>2</sup>
a1 <sup>2</sup>	a2 <sup>2</sup>	a3 <sup>2</sup>	a4 <sup>2</sup>	a5 <sup>2</sup>	a6 <sup>2</sup>	a7 <sup>2</sup>	a8 <sup>2</sup>	a9 <sup>2</sup>	a10 <sup>2</sup>	a11 <sup>2</sup>	a12 <sup>2</sup>	a13 <sup>2</sup>	a14 <sup>2</sup>	a15 <sup>2</sup>	a16 <sup>2</sup>	a17 <sup>2</sup>	a18 <sup>2</sup>	a19 <sup>2</sup>	a20 <sup>2</sup>	a21 <sup>2</sup>	a22 <sup>2</sup>	a23 <sup>2</sup>	a24 <sup>2</sup>	a25 <sup>2</sup>	a26 <sup>2</sup>	a27 <sup>2</sup>	a28 <sup>2</sup>	a29 <sup>2</sup>

**d. Resultado final do tratamento de conservação e restauro**





## **Ficha de identificação e de Registo dos tratamentos de Conservação e Restauro no painel código de tardo 3.**

### **Identificação**

**Autoria:** Desconhecida

**Título:** Aparição da Virgem a S. Estanislau

**Local de produção:** Lisboa

**Data:** c. 1740

**Técnica:** Faiança, pintura azul cobalto

Proveniência antigo Noviciado de Arroios

Mnaz, inv. n.º. 9789

### **Painel**

**Localização :** Reserva do Aquário.

**Dimensões totais:**

**Altura:** 1,27 cm

**Comprimento:** 1,06 cm

**Espessura:**

**Peso (kg):**

**Número de contentores:**

Cx.1. n.º 004839 / n.º de azulejos 36

Cx.2 n.º 004840 / n.º de azulejos 36

### **Azulejos**

**N.º total de Azulejos:** 72

**N.º de linhas:** 9

**N.º de colunas:** 8

**Dimensões:** c. 14cm x 14cm.

**Marcação de tardo:** numérica, código 3.



## Registo fotográfico do Painel com grelha de marcação de tardo



Azulejos inexistentes.  
Marcação no tardo indicada a branco.

**Estado de Conservação:** Bom.

### Observações gerais:

- Azulejos fraturados;
- Algumas falhas de vidrado;
- Algumas lacunas.

Falta a coluna 9, retirada aquando da segunda colocação do painel na capela.

## Registo fotográfico da marcação de tardo



## Registo da marcação de levantamento

Código atribuído à marcação de levantamento 7.

K1 <sup>7</sup>	K2 <sup>7</sup>	K3 <sup>7</sup>	K4 <sup>7</sup>	K5 <sup>7</sup>	K6 <sup>7</sup>	K7 <sup>7</sup>	K8 <sup>7</sup>
J1 <sup>7</sup>	J2 <sup>7</sup>	J3 <sup>7</sup>	J4 <sup>7</sup>	J5 <sup>7</sup>	J6 <sup>7</sup>	J7 <sup>7</sup>	J8 <sup>7</sup>
I1 <sup>7</sup>	I2 <sup>7</sup>	I3 <sup>7</sup>	I4 <sup>7</sup>	I5 <sup>7</sup>	I6 <sup>7</sup>	I7 <sup>7</sup>	I8 <sup>7</sup>
H1 <sup>7</sup>	H2 <sup>7</sup>	H3 <sup>7</sup>	H4 <sup>7</sup>	H5 <sup>7</sup>	H6 <sup>7</sup>	H7 <sup>7</sup>	H8 <sup>7</sup>
G1 <sup>7</sup>	G2 <sup>7</sup>	G3 <sup>7</sup>	G4 <sup>7</sup>	G5 <sup>7</sup>	G6 <sup>7</sup>	G7 <sup>7</sup>	G8 <sup>7</sup>
F1 <sup>7</sup>	F2 <sup>7</sup>	F3 <sup>7</sup>	F4 <sup>7</sup>	F5 <sup>7</sup>	F6 <sup>7</sup>	F7 <sup>7</sup>	F8 <sup>7</sup>
E1 <sup>7</sup>	E2 <sup>7</sup>	E3 <sup>7</sup>	E4 <sup>7</sup>	E5 <sup>7</sup>	E6 <sup>7</sup>	E7 <sup>7</sup>	E8 <sup>7</sup>
D1 <sup>7</sup>	D2 <sup>7</sup>	D3 <sup>7</sup>	D4 <sup>7</sup>	D5 <sup>7</sup>	D6 <sup>7</sup>	D7 <sup>7</sup>	D8 <sup>7</sup>
C1 <sup>7</sup>	C2 <sup>7</sup>	C3 <sup>7</sup>	C4 <sup>7</sup>	C5 <sup>7</sup>	C6 <sup>7</sup>	C7 <sup>7</sup>	C8 <sup>7</sup>
B1 <sup>7</sup>	B2 <sup>7</sup>	B3 <sup>7</sup>	B4 <sup>7</sup>	B5 <sup>7</sup>	B6 <sup>7</sup>	B7 <sup>7</sup>	B8 <sup>7</sup>
A1 <sup>7</sup>	A2 <sup>7</sup>	A3 <sup>7</sup>	A4 <sup>7</sup>	A5 <sup>7</sup>	A6 <sup>7</sup>	A7 <sup>7</sup>	A8 <sup>7</sup>

Marcas de levantamento a azul – embasamento não pertencente ao painel.



### **Registo dos tratamentos aplicados:**

**Data de início do tratamento:** 18/09/17

**Data de finalização do tratamento:** 1/3/18

### **Conservação**

- Montagem do painel;
- Registo fotográfico e mapeamento gráfico das patologias a restaurar;
- Remoção de argamassas com bisturi;
- Limpeza do vidro por via húmida com algodão, acetona, água, Teepol® e por via mecânica com bisturi;

### **Restauro a frio**

- Colagem de fragmentos e de vidro com Paraloid B72®;
- Integração volumétrica das lacunas com pó de gesso e das falhas de vidro com Aquaplast®;
- Integração cromática com tinta acrílica, utilizando a técnica mimética;
- Proteção cromática com cera micro cristalina;

Mapeamento da obra





b. Mapeamento de patologias

i1 <sup>3</sup>	i2 <sup>3</sup>	i3 <sup>3</sup>	i4 <sup>3</sup>	i5 <sup>3</sup>	i6 <sup>3</sup>	i7 <sup>3</sup>	i8 <sup>3</sup>
h1 <sup>3</sup>	h2 <sup>3</sup>	h3 <sup>3</sup>	h4 <sup>3</sup>	h5 <sup>3</sup>	h6 <sup>3</sup>	h7 <sup>3</sup>	h8 <sup>3</sup>
g1 <sup>3</sup>	g2 <sup>3</sup>	g3 <sup>3</sup>	g4 <sup>3</sup>	g5 <sup>3</sup>	g6 <sup>3</sup>	g7 <sup>3</sup>	g8 <sup>3</sup>
f1 <sup>3</sup>	f2 <sup>3</sup>	f3 <sup>3</sup>	f4 <sup>3</sup>	f5 <sup>3</sup>	f6 <sup>3</sup>	f7 <sup>3</sup>	f8 <sup>3</sup>
e1 <sup>3</sup>	e2 <sup>3</sup>	e3 <sup>3</sup>	e4 <sup>3</sup>	e5 <sup>3</sup>	e6 <sup>3</sup>	e7 <sup>3</sup>	e8 <sup>3</sup>
d1 <sup>3</sup>	d2 <sup>3</sup>	d3 <sup>3</sup>	d4 <sup>3</sup>	d5 <sup>3</sup>	d6 <sup>3</sup>	d7 <sup>3</sup>	d8 <sup>3</sup>
c1 <sup>3</sup>	c2 <sup>3</sup>	c3 <sup>3</sup>	c4 <sup>3</sup>	c5 <sup>3</sup>	c6 <sup>3</sup>	c7 <sup>3</sup>	c8 <sup>3</sup>
b1 <sup>3</sup>	b2 <sup>3</sup>	b3 <sup>3</sup>	b4 <sup>3</sup>	b5 <sup>3</sup>	b6 <sup>3</sup>	b7 <sup>3</sup>	b8 <sup>3</sup>
a1 <sup>3</sup>	a2 <sup>3</sup>	a3 <sup>3</sup>	a4 <sup>3</sup>	a5 <sup>3</sup>	a6 <sup>3</sup>	a7 <sup>3</sup>	a8 <sup>3</sup>

- Falhas de vidro
- Lacunas
- Azulejos fraturados

### c. Mapeamento da sujidade e tintas

i1 <sup>3</sup>	i2 <sup>3</sup>	i3 <sup>3</sup>	i4 <sup>3</sup>	i5 <sup>3</sup>	i6 <sup>3</sup>	i7 <sup>3</sup>	i8 <sup>3</sup>
h1 <sup>3</sup>	h2 <sup>3</sup>	h3 <sup>3</sup>	h4 <sup>3</sup>	h5 <sup>3</sup>	h6 <sup>3</sup>	h7 <sup>3</sup>	h8 <sup>3</sup>
g1 <sup>3</sup>	g2 <sup>3</sup>	g3 <sup>3</sup>	g4 <sup>3</sup>	g5 <sup>3</sup>	g6 <sup>3</sup>	g7 <sup>3</sup>	g8 <sup>3</sup>
f1 <sup>3</sup>	f2 <sup>3</sup>	f3 <sup>3</sup>	f4 <sup>3</sup>	f5 <sup>3</sup>	f6 <sup>3</sup>	f7 <sup>3</sup>	f8 <sup>3</sup>
e1 <sup>3</sup>	e2 <sup>3</sup>	e3 <sup>3</sup>	e4 <sup>3</sup>	e5 <sup>3</sup>	e6 <sup>3</sup>	e7 <sup>3</sup>	e8 <sup>3</sup>
d1 <sup>3</sup>	d2 <sup>3</sup>	d3 <sup>3</sup>	d4 <sup>3</sup>	d5 <sup>3</sup>	d6 <sup>3</sup>	d7 <sup>3</sup>	d8 <sup>3</sup>
c1 <sup>3</sup>	c2 <sup>3</sup>	c3 <sup>3</sup>	c4 <sup>3</sup>	c5 <sup>3</sup>	c6 <sup>3</sup>	c7 <sup>3</sup>	c8 <sup>3</sup>
b1 <sup>3</sup>	b2 <sup>3</sup>	b3 <sup>3</sup>	b4 <sup>3</sup>	b5 <sup>3</sup>	b6 <sup>3</sup>	b7 <sup>3</sup>	b8 <sup>3</sup>
a1 <sup>3</sup>	a2 <sup>3</sup>	a3 <sup>3</sup>	a4 <sup>3</sup>	a5 <sup>3</sup>	a6 <sup>3</sup>	a7 <sup>3</sup>	a8 <sup>3</sup>

-  Faixa de tinta vermelha com branca sobreposta.
-  Tinta branca
-  Tinta creme
-  Tinta dourada

Pó e sujidade em todos os azulejos

**d. Resultado final do tratamento de conservação e restauro.**





## Anexo 16 – Fotografias *in situ* da Capela doméstica do Noviciado de Arroios

Série de S. Estanislau Kostka



Painel código de tardoz 1. Foto: livro de Veloso (1996) p. 78.



Painel código de tardoz 2. Foto: CML. Arquivo Municipal de Lisboa. Cota: N28798.



Painel código de tardoz 3. Foto: Veloso, 1996, p.80.



## Série de São Francisco Xavier



Painel da Partida de São Francisco Xavier. Foto: CML. Arquivo Municipal de Lisboa. Cota N28797.



Painel das Virtudes de São Francisco Xavier. Foto: CML. Arquivo Municipal de Lisboa. Cota N28799.

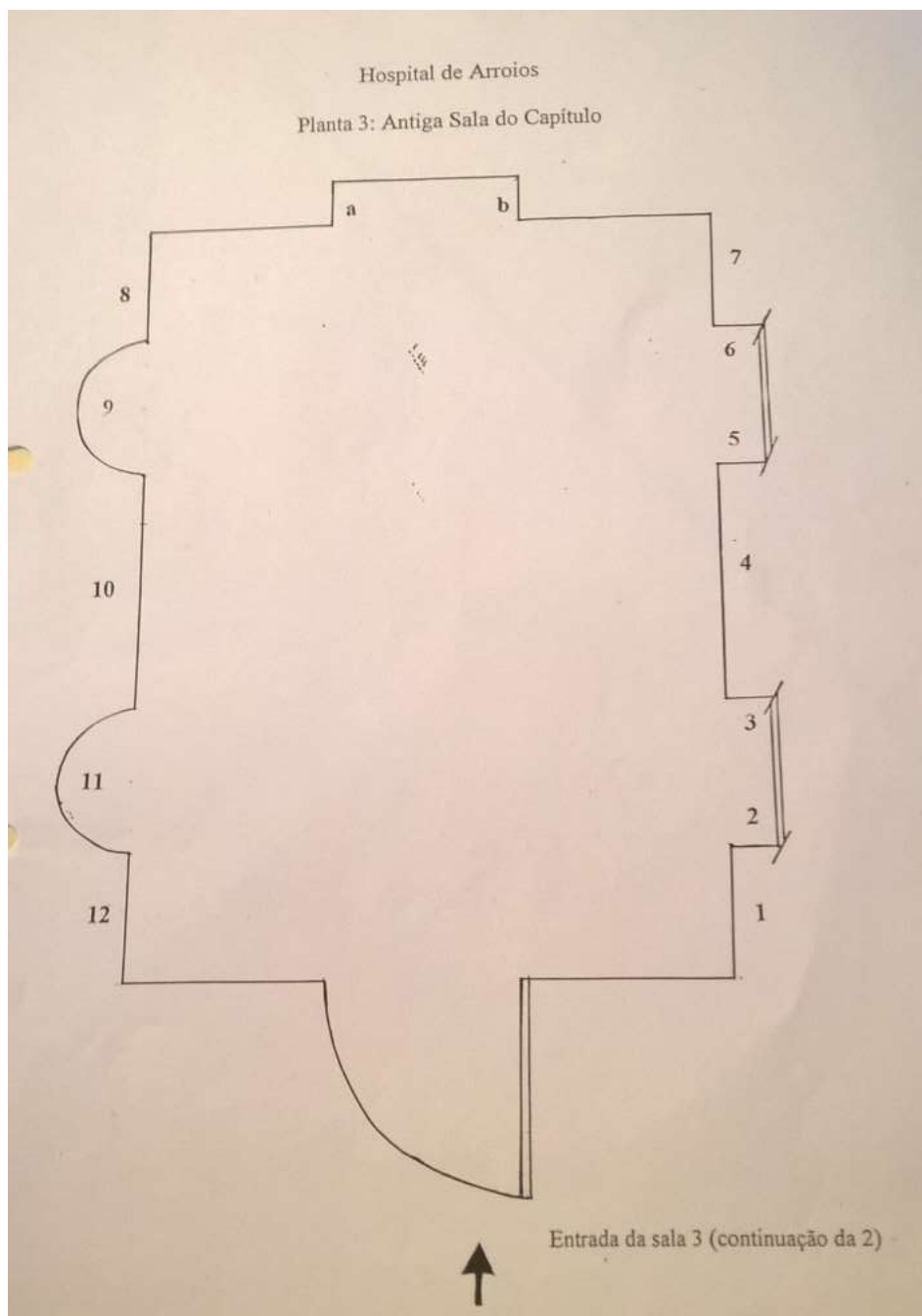


Painel da Visão de São Pedro a S. Francisco Xavier. Foto: Veloso, 1996, p.84.

## Anexo 17 – Última sequência do programa iconográfico da capela do Noviciado

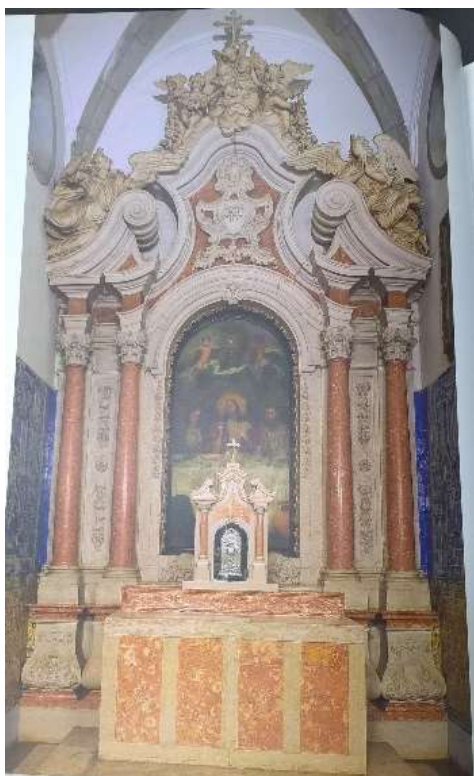
Número da cena	S. Francisco Xavier	S. Estanislau Kostka.
1.	<p><i>D. F. X. auspiciis felecissimis 2<sup>a</sup> die Aprili na 1541 solvit portu Ulissiponensi in Indiam</i></p> <p>S. Francisco Xavier com auspícios felicíssimos no dia 2 de Abril de 1541 soltou do porto de Lisboa para a Índia.</p>	Instrução Espiritual
2.	<p><i>D. F. X. variis aeternam Salutem annuntiat nationibus.</i></p> <p>S. Francisco Xavier anuncia a vários povos a salvação eterna.</p>	Receção do Santo na Companhia
3.	<p><i>D. F. X. in Japonia pró fide lapidatus coesus, sagittis vulneratus sed mirabiliter a Deo liberatur.</i></p> <p>S. Francisco Xavier no Japão pela fé é apedrejado, com varas açoitado, com setas ferido, mas milagrosamente é por Deus libertado.</p>	Êxtase de S. Estanislau
4.	<p><i>S. F. X. properantem equitem pedes sequitur, ut aditum facilius habeat in Japoniam.</i></p>	Obediência Perfeita

	S. Francisco Xavier segue a pé um cavalo veloz para ter mais fácil entrada no Japão.	
5.	<p><i>D. F. X. flamis se cruentat, utr peccatorem ad poenitentiam reducat</i></p> <p>S. Francisco Xavier ensanguenta-se nas chamas para conduzir um pecador à penitência).</p>	S. Estanislau recebe O Sumário das Regras
6.	<p><i>Doctor Maximus D. F. C. demonstrat orientalem plagam quam peragraturus erat evangelizando Regnum Dei</i></p> <p>O Doutor Máximo mostra a S. Francisco Xavier a praia oriental que ele havia de percorrer evangelizando o reino de Deus.</p>	Aparição da Virgem a S. Estanislau



Planta pertencente ao MNAZ da capela doméstica do Noviciado com indicação dos códigos numéricos de levantamento atribuídos pelos técnicos do museu aos painéis.

## Anexo 18 – Retábulos do Noviciado de Arroios



Retábulo do Santíssimo Sacramento, da igreja do antigo Noviciado de Nossa Senhora da Nazaré, em Arroios, 1733, António de Pádua. Atualmente na Sé de Beja. Foto: Lameira, 2006, p.84-85.



Retábulo de Nossa Senhora da Conceição, Retábulo Colateral da Igreja do antigo Noviciado de Nossa Senhora da Nazaré, em Arroios, 1733, António de Pádua. Atualmente na Sé Catedral de Beja. Foto: Lameira, 2006, p.80-81.